WASMUTH ANTIQUARIAT
BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
HARDENBERG STR. 9a

18,50

2° Art. 96

ANSTREICHG.

<36609445790018
<36609445790018
Bayer. Staatsbibliothek

OBERITALISCHE PLASTIK

IM FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTER

VON

MAX GG. ZIMMERMANN.

LEIPZIG
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND
1897.

Wb 163 | 2266

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.
ZINKÄTZUNGEN VON MEISENBACH, RIFFARTH & CO. IN BERLIN.
PAPIER VON SIELER & VOGEL IN LEIPZIG.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorwort.

In Folge der ausschlaggebenden Wichtigkeit, welche Toskana für die Geschichte der italienischen Kunst hat, ist bisher das Studium der Kunstanfänge in dieser Landschaft so sehr in den Vordergrund gerückt worden, dass man die übrigen Landschaften darüber vernachlässigt hat, und dass im besonderen über die oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter nicht nur eine zusammenhängende Betrachtung, sondern auch viele Einzelstudien fehlten. Auch war die Kunstthätigkeit eines ganzen Volkes, der Langobarden, bis vor kurzem nicht bemerkt worden. Und doch hat, selbst abgesehen von der Plastik langobardischen Geschmacks, innerhalb der romanischen Epoche in Oberitalien schon eine reiche Kunstthätigkeit geblüht, als Toskana noch in den ersten barbarischen Anfängen steckte. Ein und einviertel Jahrhundert vor Niccolò Pisano hat Oberitalien seine erste Blüthe in der Plastik gehabt, welche sich im Verständniss der Antike nicht ganz ohne Erfolg mit dem toskanischen Meister messen kann, und ein halbes Jahrhundert vor Niccolò schuf ein anderer oberitalischer Bildhauer Werke, deren Gesammtheit — wenn man vom Formalen absieht und den Blick auf das Inhaltliche und Geistige richtet — eine jenem durchaus überlegene Künstlerpersönlichkeit offenbart. Ja die Toskaner selbst erkannten vor Niccolò Pisano die höhere Bedeutung der oberitalischen Plastik, trotzdem diese damals schon ganz ausgelebt war, so sehr an, dass sie im eigenen Lande den Oberitalikern für ein halbes Jahrhundert den Platz räumten. Nur über Benedetto Antelami war bisher eine gute Vorarbeit vorhanden in dem Buch von Michele Lopez: Il Battistero di Parma aus dem Jahre 1864, aber auch diese beschränkt sich darauf, die Werke des Künstlers summarisch aufzuzählen und diejenigen am Baptisterium genau zu beschreiben, während sie von kunstgeschichtlicher Einordnung und Würdigung ganz absieht. Im übrigen waren bisher, selbst über die Hauptwerke der oberitalischen Plastik, meist ganz irrige Vorstellungen im Umlauf, in einigen Fällen wich die Datirung der Denkmäler um mehr als ein halbes Jahrtausend von der Wahrheit ab. So hat die Arbeit des Verfassers vorliegender Abhandlung zuerst darin bestanden, viele Einzelstudien anzustellen. Als zusammengehörig

haben sich für die romanische Epoche erwiesen: die Lombardei, Verona und die Emilia, und auf diese Landschaften hat sich für dieses Zeitalter die Darstellung beschränkt, nur in der Skizzirung der Einwirkung auf Mittelitalien ist sie darüber hinausgegangen. Die künstlerisch bedeutendsten Werke glaube ich aufgeführt zu haben und von den übrigen genug, um die Entwicklung der oberitalischen Plastik vom Auftreten der Langobarden bis zum Ende der romanischen Epoche kunstgeschichtlich festzulegen. Der Geist dieser Kunst sollte erfasst, ihr Entwicklungsgang und der Zusammenhang mit den politischen und kulturellen Verhältnissen ihrer Zeit gezeichnet werden.

BERLIN, Johanni 1897.

M. G. ZIMMERMANN.

Inhalt.

Seite

Vorwort III

Die Plastik langobardischen Geschmacks 1

Die Plastik im Uebergang vom langobardischen zum romanischen Stil 14

Erste Entwickelung der romanischen Plastik 30

- Anfänge der bürgerlichen Freiheit 30
- Wilhelm von Modena 35
- Skulpturen von San Michele zu Pavia, das Immersionstaufbecken und die Erzthüren zu Verona und einige andere Werke 52

Nikolaus 78

Benedetto Antelami 98

- Völlige Selbstbefreiung des städtischen Bürgerthums 98
- Ein Werk historischer Kunst zu Mailand 100
- Arbeiten in Parma und Umgegend vor Benedetto Antelami 101
- Jugendwerke des Benedetto Antelami 104
- Das Baptisterium zu Parma 114
- Die Skulpturen an der Kathedrale zu Borgo San Donnino 140
- Gesammtblick auf das Lebenswerk des Benedetto Antelami 150
- Ein Werk dörfischer Plastik 158

Die oberitalische Plastik im Ausgang der romanischen Epoche 162

Oberitalische Bildhauer im mittleren Italien 201

Schlusswort 207

Verzeichniss der Abbildungen.

Seite

Bologna. Dom. Kreuzigungsgruppe 71
— S. Petronio. Steinkrucifix 70
— S. Giuliano di Budrio. Rautengeflecht auf einem Steinkreuz 6
Borgo S. Donnino. Dom. Weihwasserbecken . . . 102
— — Hauptportal 141
— — Theil der Fassade rechts neben dem Hauptportal 143
— — Kapitell am ersten Pfeiler des Innern 148
— — Theil des Reliefbandes an der Westseite des rechten Thurmes . . . 149
Cividale. Museum. Langobardische Schmucksachen . 4
— S. Martino. Vorderseite des Altars des Königs Ratchis 10
— S. Maria della Valle. Sechs Heiligenfiguren 167
Ferrara. Dom. Portal von Nikolaus 75
— — Theil der linken Schräge am Portal 79
— — Architrav und Tympanon 81
Fornovo. Kirche. Relief mit der Legende der heiligen Margarethe . 159
Mailand. S. Ambrogio. Ein über den Kapitellen der Portalschräge eingemauertes Fragment langobardischen Geschmacks 7
— — Zwei Kapitelle von Pfeilern des Atriums 14 u. 15
— — Oberer Theil des Ciboriums. (Vorderseite) 176
— — Innenansicht der Kirche auf dem Apsismosaik 177
— — Altar. Vorderseite. Gesammtansicht 181
— — — Vorderseite, linkes Feld, 183
— — — Rückseite. Gesammtansicht 187
— — — Rückseite, rechtes Feld 189
— — — Evangelienseite . . . 191
Modena. Dom. Fassade. Relief von Wilhelm, links vom Hauptportal 31
— — — Relief von Wilhelm, rechts vom Hauptportal 33
— — — Genius mit umgestürzter Fackel 38
— — — Hauptportal 39

Seite

Modena. Dom. S.W.Fassade. Tympanon der Porta dei Principi 41
— — N.O.Seite. Tympanon mit Artusrelief 43
— — Niedergang zur Krypta 165
Monza. Dom. Tympanon des Hauptportals 173
— — Domschatz. Silbervergoldete Henne . 175
Nepi. S. Elia. Theil der Kanzel mit zwei langobardischen Platten 7
Nonantola. S. Silvestro. Tympanon 169
— — Reliefs am rechten Thürpfosten 171
Orta, Lago di. S. Giulio. Kanzel 199
Parma. Baptisterium. Nordwestseite 115
— — Tympanon und Architrav. Nordportal 119
— — Werke der Barmherzigkeit am linken Thürpfosten des Westportals 123
— — Parabel vom Weinstock am rechten Thürpfosten des Westportals, unteres Stück 124
— — Desgl., oberes Stück 125
— — Tympanon und Architrav. Westportal 127
— — Tympanon der südlichen Thür 131
— — Theile des Thierfrieses . . 135
— — Kleineres Taufbecken . . . 139
— Dom. Kreuzabnahme 107
— — Bischofstuhl 113
— Museum. Theil der Porte di S. Bertoldo 19
— — Kapitelle v. d. Kanzel des Benedetto Antelami 110 u. 111
Pavia. S. Pietro in Ciel d'oro. Portal 23
— S. Michele. Portal des linken Querhausarmes 27
— — Theil des Hauptportals 53
Piacenza. Dom. Linkes Nebenportal 93
— — Rechtes Nebenportal 94
— — Architrav des linken Nebenportals 96
Pistoja. S. Bartolomeo in Pantano. Theil der Kanzel des Guido da Como 204
Terracina. Dom. Holztruhe. Schmalseite 16
— — — Vorderseite 17
Verona. Baptisterium. Immersionstaufbecken 57
— Dom. Portal 86
— S. Zeno. Bronzethür. Theil des linken Flügels 61
— — Bronzethür. Theil des rechten Flügels 65
— — Portal 87

Sach-Register.

Arezzo. Pieve. Portallünette. 48.
— — Relief mit der Anbetung der Könige. 48.
Arles. St. Trophime. 155.
Assisi. Dom. Fassade. 202.
— Fragmente langobardischen Geschmacks. 12.

Benevent. Santo Stefano. Klosterhof. 12.
Bitonto. Dom. 43.
Bologna. Camposanto. Sarkophag des Rollandino de' Romanzi. 167.
— Dom. Kreuzigungsgruppe aus Cedernholz. 73.
— — Löwen. 167.
— San Giovanni in monte. Steinkreuz. 8. 73.
— San Giuliano di Budrio. Steinkreuz. 73.
— Museo civico. Steinkrucifixe. 73.
— San Petronio. Steinkreuze. 73.
— Piazza San Domenico. Grabmal der Foscherari. 8.
— Piazzetta di Porta ravegnana. 73.
— Santo Stefano. Kreuzgang. 43.
— — San Sepolcro. Drei Reliefplatten. 165.
— — — Löwen. 166.
— — Capp. della Consolazione. Relief. 165.
— — S. S. Pietro e Paolo. Fassade. Petrusstatue. 166.
Borgo San Donnino. Dom. Linkes Nebenportal der Fassade. 101 f.
— — Weihwasserbecken. 102.
— — Skulpturen von Benedetto Antelami. 140 ff. 205.
— — Spätromanische Skulpturen in der Apsis. 166.
Bourges. Kathedrale. Mittelportal. 77.
Brescia. San Salvatore. Ambo. 11.
— — Primitive Skulpturen. 21.

Chartres. Kathedrale. Skulpturen. 154 f.
Cività Castellana. Dom. Reliefplatte mit Jagd. 11.
Cividale. Immersionstaufbecken. 9.
— San Martino. Altar des Königs Ratchis. 10.
— Oratorio di S. M. della Valle. Sechs Reliefﬁguren. 166.
Como. Skulpturen nach langobardischem Geschmack. 11.

Ferentino. Abbadia. Relief. 21.
— Fragmente langobardischen Geschmacks. 12.
Ferrara. Dom. Portalbau. 77 ff.
— — Nebenportale der Fassade. 83.
— — Relief in einem Zimmer neben der Sacristei. 165.
— — Theile eines Monatscyklus. 198 f.
Florenz. Langobardische Platte aus Goldblech. 10.
— San Lionardo. Kanzel. 48.
Florenz. San Miniato. Chorschranken. 205.
Forlì. San Mercuriale. Tympanon. 199.
Fornovo. Skulpturen von einer Kanzel. 159 ff.
— Kapitellskulpturen. 158 f.

Innichen. Stiftskirche. Kreuzigungsgruppe. 74.

Langobardische Goldkreuze. 206.
— Münzen. 10.
Lodi vecchio. San Bassiano. 69.
Lucca. San Frediano. Taufbecken. 48.
— S. M. foris portam. Madonna. 48.
— San Martino. Schmuckfassade. 203 ff.
— S. Michele in foro. Schmuckfassade. 203.

Maderno. Kirche. Portal. 25.
Mailand. S. M. Beltrade. Relief. 165.
— Porta romana. Reliefs. 100.
— Sant' Ambrogio. Fragmente mit Ornamentik langobardischen Geschmacks. 6. 15.
— — Kanzel. 11. 177.
— — Querhaus, Langhaus und Atrium. 15.
— — Reliefbrustbild des hl. Ambrosius. 165.
— — Ciborium über dem Hochaltar. 172 ff. 203.
— — Silberner und goldener Hochaltar. 178 ff.
— Archäologisches Museum. Tympanonrelief. 22.
— San Celso. Architrav. 101.
— Dom. Krucifix des Erzbischofs Aribert. 22.
— — Schatz. Evangelistarium des Erzbischofs Aribert. 22.
— — Nördl. Seitenschiff. Acht Apostel. 197.
— Sant' Eustorgio. 15.
Modena. Dom. Kapitelle der Krypta. 15. 48.
— — Skulpturen Wilhelms an der Fassade. 35 ff.
— — Porta dei Principi. 43 f.
— — Portal mit Reliefs aus der Artussage. 44 f.
— — Consolen an der Krypta. 47.
— — Theile zweier Kanzeln. 163 ff.
— — Skulpturen oben an der Fassade. 165.
— Palazzo Communale. Standbild der Buona. 164.
Monza. Dom. Tympanon des Hauptportals. 171.
— — Silber-vergoldete Henne mit den 7 Küchlein. 172.

Nepi. Sant' Elia. Kanzel. 8.
— — Fragmente langobardischen Geschmacks. 12.
Nonantola. Abteikirche. Portalskulpturen. 167 ff.

Orta, Lago di. San Giulio. Kanzel. 200.

Padua. Sa. Giustina. Theile des früheren Portals. 197.
Parma. Baptisterium. Architektonisches. 114 ff.
— — Nordportal. 118 ff.
— — Westportal. 125 ff.
— — Südportal. 128 ff.
— — Thierfries. 133 ff.
— — Skulpturen an der Nordseite. 137.
— — Skulpturen im Innern. 137 ff.
— — Kleineres Taufbecken. 138 ff.
— — Kuppelmalereien. 138.
— — Relief am Altar. 166.
— — Monatscyklus. 198.
— Dom. Neun Apostel an der Arca unter dem Hochaltar. 103. 104.
— — Kapitelle der Pfeiler. 103.
— — Arca unter dem Hochaltar. 104 ff.
— — Relief der Kreuzabnahme i. d. Cappella Bajardi. 106 ff.
— — Bischofstuhl. 112 ff.
— Museum. Porte di San Bertoldo. 21.
— — Giebeldreieck mit Relief. 103.
— — Kapitelle v. d. Domkanzel. 109 ff.
Pavia. San Michele. Portal des linken Querarmes. 26.
— — Inneres des Querhauses. 26.
— — Kapitelle der Krypta. 26.
— — Fassade. 55 f.
— — Drei Portale der Fassade. 55 f.
— Palazzo Malaspina. Sarkophag der Theodata. 11.
— San Pietro in Ciel d'oro. Portal. 25.
— — Kapitelle. 25.
— Portal neben dem Dom. 25.
Piacenza. Dom. Portale. 94 ff.
Pisa. Baptisterium. Taufbecken. 203.
— Camposanto. Sarkophag des Biduinus. 205.
Pistoja. Sant' Andrea. Architrav. 48.
— San Bartolomeo in Pantano. Architrav. 48.
— — Kanzel. 172. 203.
— Dom. Kanzel. 203.
Pistoja. San Giovanni fuor civitas. Architrav. 48.
— Oratorio di S. Giuseppe. Erzengel Michael. 203.
Porto. Ciborium. 12.
Prato. Pieve. Arbeiten des Guido da Como. 203.

Ravenna. Sant' Apollinare in Classe. Altar des h. Eleucadius. 6. 8.
— Grabmal Theodorichs. 1.
Rom. Sant' Alessio. Arkaden eines Ciboriums am Bischofstuhl. 6.
— Kirchen mit Fragmenten langobardischen Geschmacks. 12.
— Angeblich langobardischer Silber- und Goldschatz. 11.
— S. M. in Araceli. Platten mit Ornamenten langobardischen Geschmacks. 6.

Spoleto. Palazzo pubblico. Architrav. 201.
— San Pietro. Fassadenreliefs. 47.
— Dom. Platten m. Ornamenten langobard. Geschmacks. 5.

Torcello. Dom. Weihwasserbecken. 102.
Toscanella. Fragmente langobardischen Geschmacks. 12.
— S. M. Maggiore. Oberital. Skulpturen an der Fassade. 203.
— San Pietro. Oberital. Skulpturen an der Fassade. 202.

Valcamonica. Pieve. Primitive Skulpturen. 21.
Verona. Baptisterium. Taufbecken. 56 ff.
— Dom. Portalbau. 85.
— — Südl. Seitenportal 89.
— — Weihwasserbecken. 102.
— Oratorio di San Pietro in Archivolto. Petrusstatue. 166.
— San Zeno maggiore. Steinsarkophag. 22.
— — Erzthüren. 59 ff.
— — Portalbau. 89 ff.
— — Fassadenreliefs. 91 ff.
— — Glücksrad. 165 f.
Vicofertile. Taufbecken. 161.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Die Plastik langobardischen Geschmacks.*)

Die Geschichte der italischen Kunst im Mittelalter ist durch die politischen Geschicke des Landes bestimmt worden. Germanen verschiedensten Stammes: Gothen, Langobarden, Normannen und Deutsche, Byzantiner und Saracenen kämpften um den Besitz der fruchtbaren und durch hohe Kultur berühmten Halbinsel und befanden sich zeitweilig im Besitz des Ganzen oder einzelner Theile. In den Gebieten, welche diese Völker für längere Zeit beherrschten, haben sie auf die Gestaltung der Kunst bestimmend eingewirkt, und da wo sie nicht dauernd festen Fuss fassten, wie in Toskana und Rom, ist wieder dieses für den Kunstcharacter des betreffenden Gebietes massgebend gewesen. So ist die beispiellose Vielgestaltigkeit entstanden, durch welche sich die italische Kunst des hohen Mittelalters nach den einzelnen Landschaften auszeichnet, eine Grundlage, ohne welche die Kunst der Renaissance sich nicht in solch üppigem Reichthum hätte entfalten können.

Für die oberitalische Plastik ist das bestimmende Element das Germanenthum. Seit dem Einbruch der Cimbern und Teutonen erfolgten immer neue Züge germanischer Völker nach Italien. Jener erste Einfall war nur ein kleiner Vorstoss gewesen, auf den Jahrhunderte lang Ruhe war. Dann kam die Zeit der Völkerwanderung. Die Gothen traten in Italien auf, aber ihre Herrschaft war nur von kurzer Dauer, und sie wurden von den byzantinischen Heeren vollständig vernichtet. Aber noch aus einem andern Grunde haben die Gothen nur geringe Spuren in Italien hinterlassen. Sie waren schon in ihren Sitzen am Schwarzen Meer mit der Cultur des oströmischen Reiches in Berührung gekommen und suchten sich in Italien die römische Cultur möglichst anzueignen. Das einzige nationale Denkmal, welches es von ihnen gibt, ist das Grabmal ihres grössten Königs Theodorich in Ravenna. Es ist aus einer vollkommenen Verschmelzung national gothischer und antiker Elemente hervorgegangen, ein einheitliches Neues ist entstanden, ein monumentales Hünengrab. Wie die Hünengräber der norddeutschen Ebene mit einem einzigen Stein gedeckt sind, so ruht hier auf der Rotunde eine monolithe Kuppel. Ein Ornament an dem Gebäude lässt sich auch in der germanisch-nordischen Ornamentik nachweisen, das sogenannte Zangenornament am obersten Rand des obern Stockwerks, Dreiecke mit kleinen Kreisen auf der Spitze. Im übrigen ist es interessant, zu beobachten, wie schon hier

*) Ueber „die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends" habe ich als Erster ausführlich gehandelt in meinem Vortrag auf dem kunsthistorischen Kongress in Köln am 3. Oktober 1894. Der Vortrag ist in dem officiellen Bericht über den Kongress und als Separatabdruck aus der Allgemeinen Zeitung von 8. und 9. Oktober bei Arthur Seemann in Leipzig erschienen. Ein Theil der obenstehenden Ausführungen ist dem Vortrag wörtlich entnommen. E. A. Stückelberg führt in seinem zwei Jahre später erschienenen Buch „Langobardische Plastik," Zürich, diesen Vortrag nicht an. Das Neue, was er beigebracht hat, ist im folgenden benutzt und als solches bezeichnet worden.

die antiken Formen in ihrer Verwerthung durch ein germanisches Volk einen Charakter annehmen, der in der romanischen Kunst wiederkehrt. Nicht nur die Arcaden des untern Stockwerks erinnern in ihrer wuchtigen Schwere an romanische Bauten, sondern um das obere Stockwerk hat sich ursprünglich ein Umgang gezogen, von welchem Reste im Innern des Gebäudes aufbewahrt werden, und dessen Arcaden von gekuppelten Säulchen getragen wurden, eine Bauform, welche charakteristisch ist für den späteren romanischen Stil.

Das erste germanische Volk, welches in Italien dauernd festen Fuss fasste, waren die Langobarden. Mehr als zwei Jahrhunderte haben sie den grössten Theil des Landes beherrscht und sind nicht wie die Gothen in blutigen Kämpfen vernichtet, sondern, nachdem sie von einem fremden Volke, den Franken, ihrer Herrschaft beraubt, allmählich von den ursprünglichen Einwohnern des Landes, den Lateinern, absorbirt worden.

Geführt von ihrem König Alboin brachen die Langobarden im Jahre 568 von den Julischen Alpen aus in Italien ein. Im Laufe von drei bis vier Jahren eroberten sie das Friaul, den nördlichsten Theil von Venetien, das Trentino, fast ganz Ligurien, die Emilia, Toskana, Umbrien bis Rom. Den Byzantinern verblieben nur einige feste Punkte in Venetien mit den Lagunen, das Exarchat von Ravenna und die Pentapolis, die ligurische Riviera, Rom, Neapel, Calabrien, Apulien und die Inseln. Wenig später kam zu dem langobardischen Reich auch noch das Herzogthum Benevent hinzu. So besassen also die Langobarden fast ganz Italien mit Ausnahme der Meeresküsten.

Mit den Langobarden waren, wie Paulus Diaconus berichtet, noch andere Völker nach Italien gekommen: 20,000 Sachsen, Gepiden, Bulgaren, Sarmaten, Sueven, Pannonier und Noriker. Von diesen waren sicher germanische Völker die Sachsen und Sueven. Die Sachsen zogen sehr bald wieder ab, weil sie sich der Herrschaft der Langobarden nicht unterwerfen wollten. Dagegen sind die andern Völker, die wohl nur in geringer Zahl vertreten waren, geblieben. Sie wurden in einigen Dörfern untergebracht, welche noch zur Zeit des Paulus Diaconus durch ihre Namen an diese Völker erinnerten. Vielleicht hat sich die Erinnerung an die Sueven, wie Muratori annimmt, bis auf den heutigen Tag erhalten in dem Namen der Ortschaft Soave mit dem ehemaligen Castell der Scaliger östlich von Verona. Andere glauben allerdings, dass der Name von einer Colonie Schwaben herkäme, welche Otto I. nach Italien brachte.

Zwischen den herrschenden Langobarden und den unterworfenen Römern bestand während des ersten Jahrhunderts der Langobardenherrschaft eine unübersteigliche Schranke, welche jede Vermischung der beiden Völker verhinderte. Die Römer waren die vollständig geknechtete Classe, welche keinerlei politische Rechte besass. Daraus, dass in dem von König Rothari im Jahre 643 herausgegebenen Gesetzescodex die Römer als eine besondere Classe nicht erwähnt werden, hat man geschlossen, dass sie dem langobardischen Recht unterworfen waren und nicht mehr nach ihrem eigenen Recht gerichtet wurden. Zur Zeit, in welcher dieses Gesetz erlassen wurde, also fast ein Jahrhundert nach der langobardischen Eroberung, hat es im langobardischen Reich wahrscheinlich nur sehr wenige freie Römer gegeben. Alles das, trotzdem schon vorher unter der gebildeten und katholischen Königin Theudelinde eine Annäherung zwischen den beiden Völkern stattgefunden hatte. Rothari aber, ihr Nachfolger, war eifriger Arianer, und zu seiner Zeit gab es nach Paulus Diaconus in jeder Diöcese zwei Bischöfe, einen katholischen für die Römer und die wenigen übergetretenen Langobarden, und einen arianischen.

Je länger aber die Langobarden in dem schönen und fruchtbaren Lande mit dem milden Klima lebten, je mehr Reichthümer ihnen der üppig tragende Boden gewährte, desto mehr entwöhnten sie sich von ihrem wilden, kriegerischen Charakter, desto mehr wurden sie römischen Cultureinflüssen zugänglich. Sie schwangen sich ganz von selbst auf eine höhere Civilisationsstufe, und für diese passten schliesslich

die für ein schweifendes Kriegsvolk berechneten langobardischen Gesetze nicht mehr. Dagegen fanden sie in dem römischen Recht alle diejenigen Fälle vorgesehen, welche jetzt eintraten; daher begannen sie sich desselben zu bedienen. Schon in ihren Wohnsitzen nördlich der Alpen hatten sie die Gewohnheit gehabt, ihre Sklaven häufig frei zu lassen, um den Heeresbestand zu vergrössern; im zweiten Jahrhundert ihrer italischen Herrschaft nahmen sie diese Sitte wieder auf, aber aus andern Gründen, um nämlich die culturelle Ueberlegenheit der Römer zu gebrauchen.

Wie so häufig war es aber auch hier die welterobernde Macht der katholischen Kirche, welche am wirksamsten Bresche legte. Schon die Königin Theudelinde hatte mit der Katholisirung der Langobarden begonnen, unter ihrem Nachfolger Rothari war dann eine Rückwirkung eingetreten. Aber trotz der den Langobarden entgegenstehenden Politik der Päpste machte im zweiten Jahrhundert die Katholisirung des Volkes reissende Fortschritte; es treten immer mehr katholische Priester langobardischen Stammes auf.

Dennoch waren selbst zu Anfang des 8. Jahrhunderts, in der Mitte des letzten der langobardischen Herrschaft, die Langobarden und die Römer noch zwei ganz gesonderte Völker. Das erhellt aus den von König Luitprand, welcher 712 den Thron bestieg, herausgegebenen Gesetzen. Dieselben Gesetze beweisen aber auch, dass der König die Annäherung zwischen den beiden Völkern in mannichfacher Weise begünstigte. Was uns besonders interessirt, sind die Wechselheirathen, weil durch sie eine Vermischung des Blutes stattfand. Wechselheirathen waren jedenfalls schon früher vorgekommen, aber nur indem langobardische Männer Römerinnen heiratheten. Es brachte das nämlich für einen Langobarden Vortheile mit sich, denn wenn er eine Stammesgenossin zur Frau nahm, musste er deren Familie oder Vormündern bei der Hochzeit ein Erziehungsgeld herausbezahlen, was bei einer Römerin nicht nöthig war. Da ist die Vorschrift Luitprands von entscheidender Bedeutung, dass wenn eine Langobardin einen Römer heirathete, sie gesetzlich Römerin wurde,*) das heisst, falls sie von dem Römer Wittwe blieb und sich wieder verheirathete, brauchte ihr zweiter Gatte nichts mehr für sie zu bezahlen. Das musste viele Langobardinnen locken, Ehen mit Römern einzugehen, indem sie dann für alle Fälle ziemlich sichergestellt waren. Eine solche Wittwe nämlich musste unter den Langobarden sehr begehrt sein, denn sie war langobardischen Stammes und ihre Erwerbung kostete trotzdem nichts.**)

So sehen wir also zu einer Zeit, in welcher die Langobarden noch in der vollen Kraft ihres Volksthums standen und einen bestimmenden Einfluss ausüben konnten, eine wenigstens theilweise Mischung der beiden Völker sich vollziehen.

Um aber diese Fusion zu voller Entwicklung kommen zu lassen, bedurfte es einer gänzlichen Umgestaltung der politischen und socialen Verhältnisse. Diese trat mit Karl dem Grossen ein, dessen Besiegung der Langobarden in den Jahren 773—774 epochemachend für Italien wurde. Das ganze langobardische Reich, mit Ausnahme des Herzogthums Spoleto, dessen langobardischer Fürst Vasall des Papstes wurde, und des ganz frei werdenden Herzogthums Benevent, wurde ein Theil des karolingischen Weltreiches. Von nun an standen die beiden Nationen, die Langobarden und die Lateiner, einander gleich gegenüber, beide der Herrschaft des Frankenkaisers unterworfen. Die Schranke, welche sie getrennt hatte, war gefallen, und die beiden Elemente konnten einander ungehindert durchdringen, das Werk fortsetzen, welches sie schon in dem Jahrhundert vorher begonnen hatten.

Es kann kein Zweifel darüber herrschen, dass bei dieser Mischung das lateinische Element schliesslich gänzlich die Oberhand behielt. Es ist aber bisher unmöglich gewesen, festzustellen, wie schnell oder wie langsam das germanische Volksthum von dem lateinischen aufgezehrt wurde. Wie stark war in dem auf die karolingische Eroberung folgenden Jahrhundert das langobardisch-germanische

*) Lex LXXIV. lib. VI (Rer. Ital. Script. tom I, pars II. p. 76).

**) Carlo Radaelli: Della mistione dei due popoli Longorbardo e Romano. Mantova 1841. Selten.

Element noch in Italien? Darauf gab es bisher keine Antwort. Wir wollen die erhaltenen Kunstwerke darüber befragen, und sie werden uns Aufschluss ertheilen.

Zunächst aber müssen wir weit zurückgreifen, um zu sehen, welche Spuren der langobardische Geist in Kunstwerken hinterlassen hat, die zur Zeit der Blüthe langobardischer Herrschaft in Italien entstanden sind.



Abb. 1: Langobardische Schmucksachen, gefunden in der Nähe von Cividale. Cividale, Museum.

Die Langobarden hatten zu Beginn unserer Zeitrechnung an der Niederelbe gesessen, waren im 5. Jahrhundert gegen die Donauländer vorgedrungen und hatten sich schliesslich in Pannonien, etwa dem heutigen Ungarn, niedergelassen. Von dort aus fielen sie in Italien ein. Sie waren ein Volk germanischen Stammes, und die Kunst, welche sie nach Italien mitbrachten, war die nordische Kunst jener Epoche, der sogenannte Stil der Völkerwanderungszeit. Wir haben reichliche Beweise davon in den Funden, welche in Friaul und anderwärts in Italien gemacht worden sind. Die Museen von Cividale, (Abb. 1) Brescia, Perugia und andere enthalten Beispiele davon.

Suchen wir uns in kurzen Worten eine Vorstellung von dem Stil der Völkerwanderungszeit zu machen. Bis die nordischen Völker mit römischer Cultur in Berührung kamen, kannten sie nur das

Linienornament zur Verzierung ihrer Geräthschaften. Allerdings wurden seitdem römische Kunsterzeugnisse eingeführt und unverstanden nachgebildet, aber, was wichtiger ist, es entwickelt sich in Folge der Befruchtung durch römische Cultur auch eine selbständige neue Art von Kunst, die Thierornamentik. Zuerst entstehen Endigungen an den Geräthen, geformt wie Thier- oder speciell Vogelköpfe. Dabei werden die Thierformen nur ganz im allgemeinen angedeutet, ohne dass es zur Darstellung einer bestimmten Thierart kommt. Während der Zeit der Völkerwanderung, in welcher die Germanen ihre volle Kraft entfalten, gelangt auch in der Ornamentik das Germanische zur alleinigen Herrschaft. Aber die Thierornamentik tritt uns in Auflösung entgegen, die Gliedmassen der Thiere werden auseinandergerissen angebracht, einzelne Theile ganz weggelassen. Ausserdem entwickelt sich ein reiches Band- und Flechtwerk. Die Kunst drängt also mit aller Macht zum rein Ornamentalen hin. Die Theile der Thiere sind linear-ornamental so vollständig umgestaltet, dass sie zum Theil nur für das geübte Auge des Forschers als solche zu erkennen sind. In dieser Ornamentik kommen nicht, wie früher angegeben wurde, Drachenfiguren vor, und die Schlange spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Grundelemente sind vierfüssige Thiere und Vögel. Diese Thierfiguren haben keine selbständige Bedeutung und geben nicht bestimmten Vorstellungen Ausdruck. „Sie sind“, wie Sophus Müller sagt, „reine Ornamentmotive, deren einzige Bestimmung ist, das Auge zu erfreuen. Was der Punkt und der Strich in der Steinzeit waren, die gebogene Linie in der Bronzezeit, das Akanthusblatt in der griechischen Kunst, das gothische Blattwerk im späten Mittelalter, das waren die auseinandergerissenen Thierfiguren im Kunststil der Völkerwanderungszeit: Ornamentmotive und nichts weiter.“*)

Diese Ornamentik ist bei allen germanischen Völkern im ganzen Gebiet nördlich der Alpen im wesentlichen gleich, und dieselbe ist auch die Ornamentik an den langobardischen Fundgegenständen in Italien. Wir können das Kunstvermögen, welches die Langobarden bei ihrem Einbruch in Italien besassen, also ganz genau ermessen an dem Kunstzustande nördlich der Alpen.

Während des ersten Jahrhunderts ihrer italischen Herrschaft und darüber hinaus blieben die Langobarden, was sie vorher gewesen waren, mehr ein Heer als ein Volk, und sie werden die ornamentale Kunst zur Schmückung ihrer Geräthschaften, welche sie mitgebracht, auch beibehalten haben. Wie sie sich in jenem Zeitraum im allgemeinen hermetisch gegen die römische Cultur abschlossen, so auch gegen die Einflüsse der römischen Kunst. Gegen Ende des 7. Jahrhunderts aber tauchen zuerst neue Kunstformen auf. Wie früher im Norden in Folge der Befruchtung durch römische Cultur bei den Germanen die selbständige Thierornamentik entstanden war, so brachte auch hier bei den Langobarden das engere Verhältniss, in welches sie allmählich mit der Bildung des unterworfenen Volkes traten, eine neue Kunstart hervor. Wie die germanische Thierornamentik ist auch diese rein ornamental, sie tritt damit von vornherein in bestimmten Gegensatz zu der überlieferten römischen Kunst und offenbart sich als rein national. Die erhaltenen Monumente gehören fast ausschliesslich der Steinskulptur an, es sind vornehmlich ornamental verzierte Steinplatten, aus welchen Schranken, Ciborien, Altarbekleidungen, Bischofsthrone, Taufbecken, Ambonen, Thüren, oder in durchbrochener Arbeit Fenster gebildet werden; mit diesen Ornamenten sind ferner Brunnenmündungen, Kreuze, Säulen, Pfeiler, Kapitelle und Sarkophage verziert. In den allermeisten Fällen dienen die Werke nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung: die Ciborien und Chorschranken sind auseinander genommen, in den besseren Fällen zu Kanzeln neu zusammengesetzt oder in einem Neubau der betreffenden Kirche, der den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends angehört, eingemauert. Am Thurm des Domes zu Spoleto sind solche Platten gleichwerthig mit antiken Reliefs als schmückende Antiquitäten verwendet. In anderen Fällen ist mit solchen Steinplatten der Fussboden belegt, meistens die skulpirte Seite nach unten, oft die jetzige obere

*) Sophus Müller: Dyreornamentiken i norden. Kjöbenhavn 1880. S. 77.

Seite mit Opus Alexandrinum geschmückt. Letzteres besonders in Rom und Umgegend. Auch zur Anbringung von Cosmatenarbeit ist die Rückseite dieser Platten verwerthet worden, z. B. bei den beiden Ambonen in Santa Maria in Araceli auf dem Kapitol zu Rom. In der Unterkirche von Sant' Alessio auf dem Aventin bilden zwei Arkaden eines kleinen Ciboriums die Seitenlehnen des Bischofsstuhls. Die Ornamente liegen immer in Flachrelief auf der Grundfläche auf. Alles Architektonische wird vermieden, die Platten werden weder profilirt noch umrahmt. Stückelberg hat diese Ornamentik sehr zutreffend analysirt, und der folgende Absatz schliesst sich seiner Analyse an.

Die Hauptrolle spielt das Flechtwerk. Die einfachste Form desselben besteht aus einer in sich selbst gewundenen Schlinge oder aus 2—5 durcheinandergesteckten Schlingen. Diese Schlingenornamente bilden in sich geschlossene Figuren, welche hauptsächlich zur Füllung von Maschen in

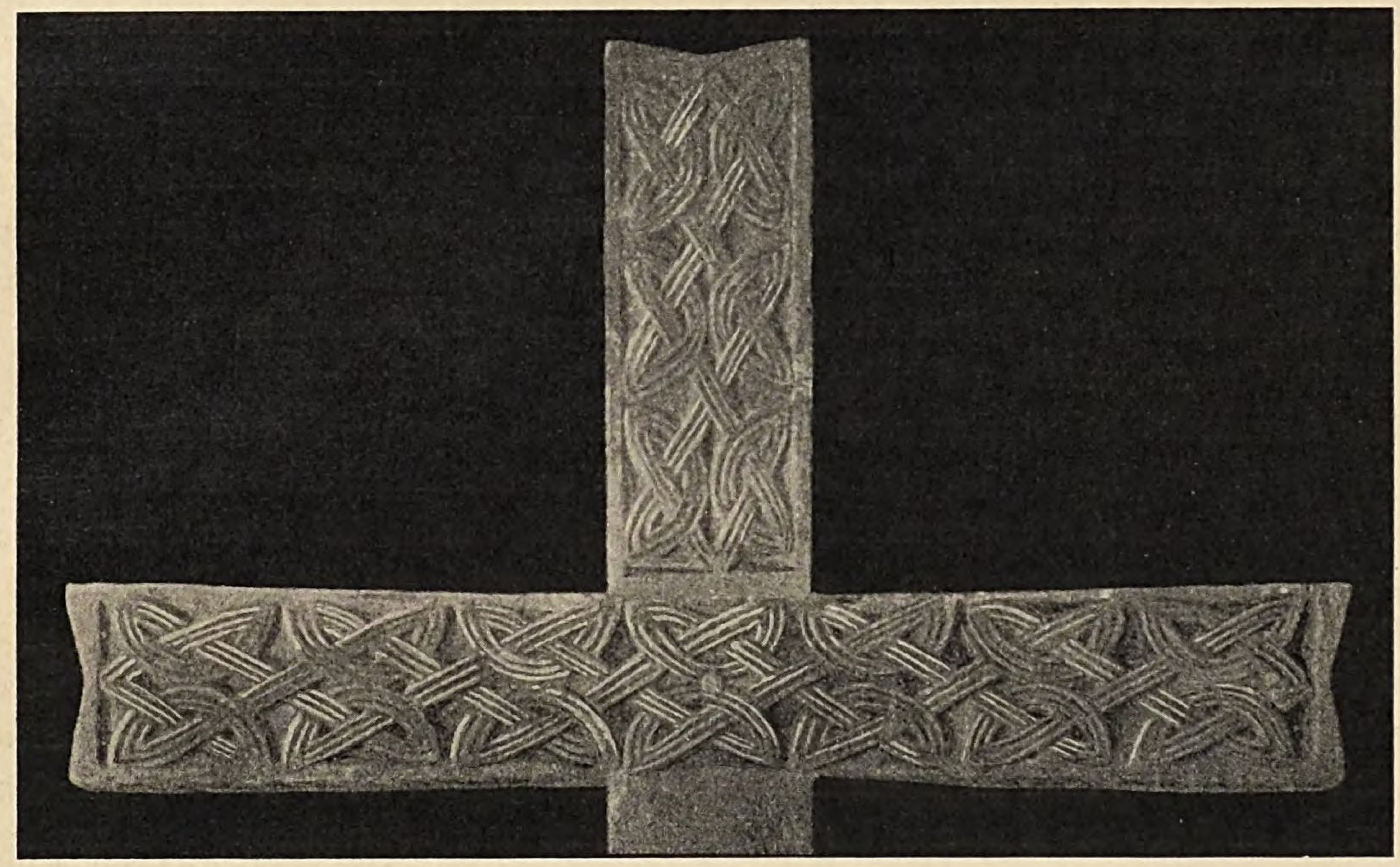


Abb. 2: Rautengeflecht mit Halbkreisen auf einem Steinkreuz in S. Giuliano di Budrio bei Bologna vom Jahre 828. Photographie nach dem Gipsabguss im Museo civico zu Bologna.

grösseren Geflechtnetzen oder kleinerer leerer Ecken und Felder verwendet werden. Eine Weiterbildung sind die fortlaufenden Geflechte von dem einfachen Zweiriemengeflecht, welches schon die altorientalischen Völker und das klassische Alterthum kannten, dem Dreiriemengeflecht oder Zopf bis zum Sechsriemengeflecht. Diese Geflechte und zum Theil auch die Schlingen würden in sich Halt haben, wenn sie aus Riemen oder Seilen gebildet wären. Andere Geflechte dagegen würden in solchem weichen Material nur zusammenhalten, wenn sie auf einer Grundfläche befestigt wären. Derartige Geflechte sind das sog. Achtergeflecht; die verschiedenen Kreisgeflechte, die auch mit Rautengeflecht und Wellenlinien durchschossen sein können (Kreisgeflecht mit Rautengeflecht durchschossen am Baldachin über dem Altar des h. Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna*); ferner ein Rautengeflecht mit Halbkreisen (Abb. 2) und seine verschiedenen Varianten; endlich complicirte Geflechte, welche aus verschiedenen der vorgenannten Typen combinirt sind (siehe z. B. auf einem Fragment, welches über den Kapitellen der linken Schräge des Portals von Sant' Ambrogio zu Mailand eingemauert

*) Abgebildet in meiner Kunstgeschichte des Alterthums und Mittelalters. Bielefeld und Leipzig 1897. Abb. 306.

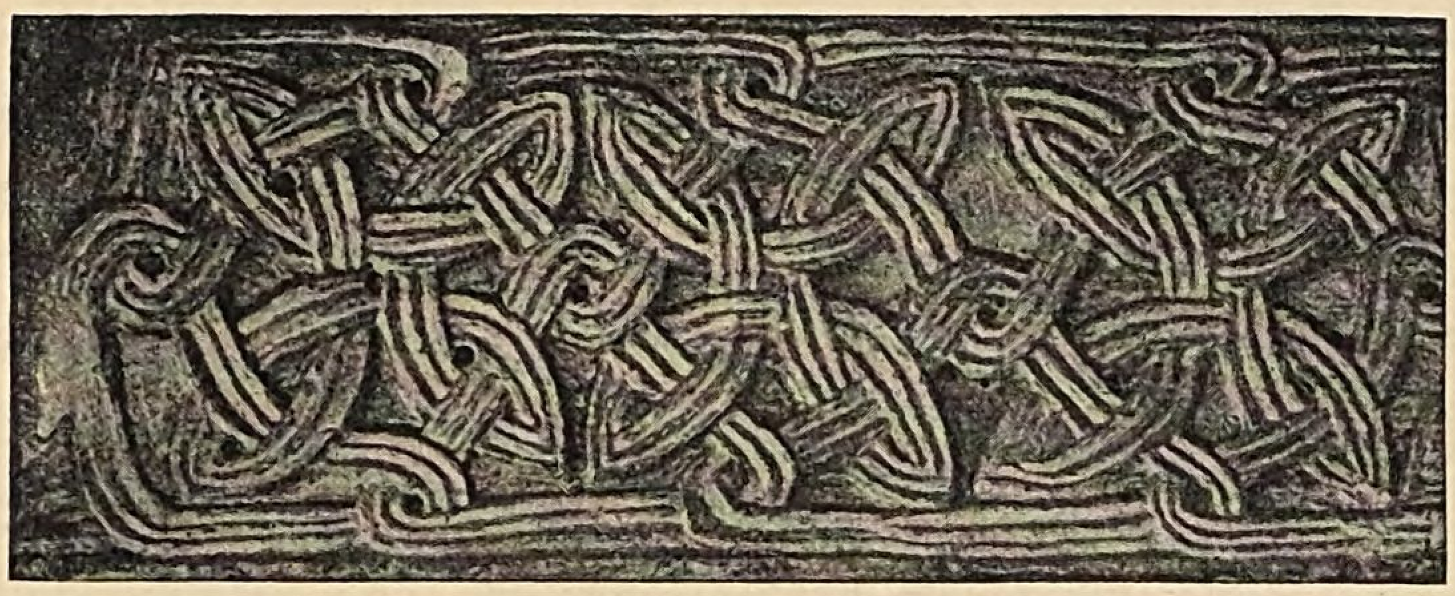


Abb. 3: Theil vom Portal von Sant' Ambrogio zu Mailand. Ein über den Kapitellen der Schräge eingemauertes Fragment langobardischen Geschmacks.

ist. Abb. 3). In weiterer Fortbildung werden aus den Motiven dieser Flechtwerke ganze Netze zur Bedeckung grösserer Flächen. Auch hier wird keine Rücksicht darauf genommen, ob die Netze, aus weichem Material gebildet, in der Natur für sich bestehen könnten. Es treten auch noch besondere für das Netz erfundene Motive hinzu, wie das Schlingnetz und das Vierecknetz. Bei Durchschiessung mit Gittern oder Wellenlinien kommen neue Complicationen heraus. — Ein in sich geschlossenes Geflecht von feststehender Form wird von Stückelberg sehr bezeichnend Korbbodengeflecht (Abb. 4) genannt. Es besteht aus zwei ineinander liegenden Kreisen, einem grossen und einem kleinen, welche durch Radien mit einander verbunden sind und meistens aus Zweiriemengeflecht gebildet werden. In den grösseren Kreis ist ein quadratischer fester Rahmen gelegt, der durch die Radien festgehalten wird; die Zwickel werden ausgefüllt durch stilisirte Lilien und Blätter; eine Rosette liegt im Mittelpunkt.

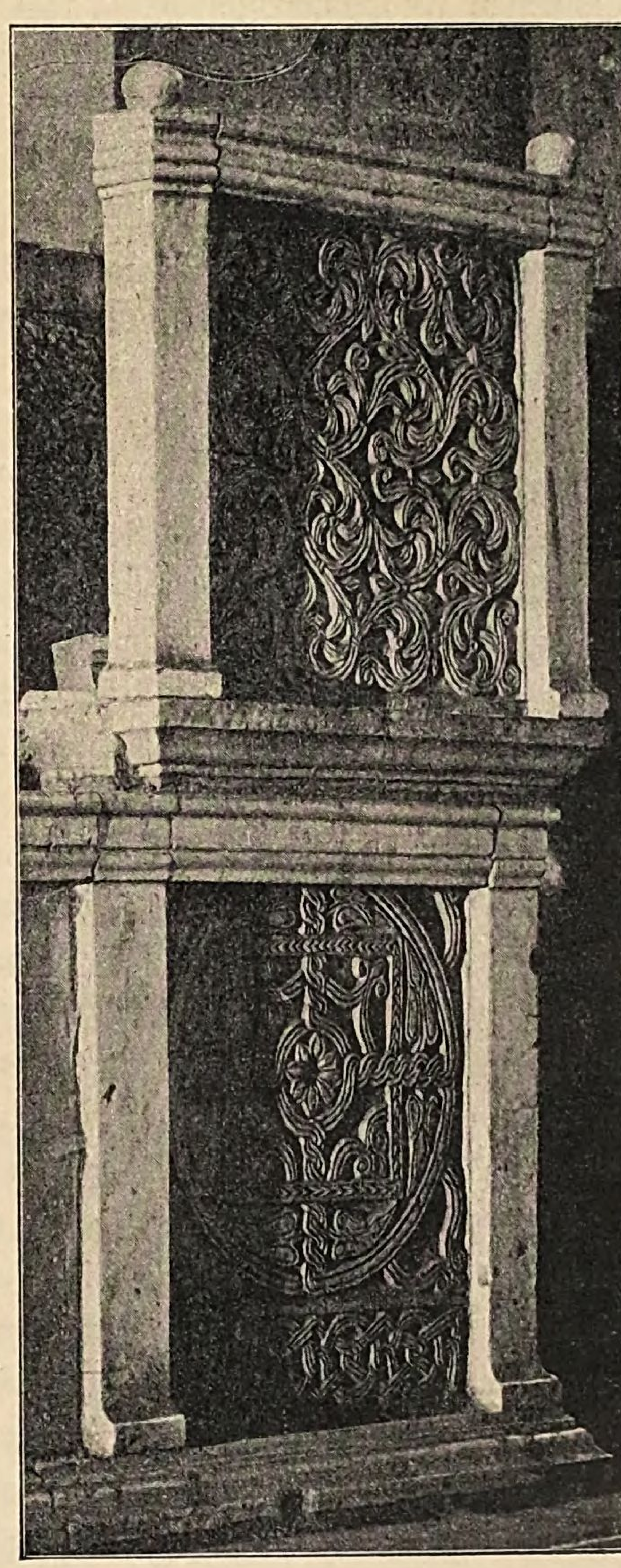


Abb. 4: Theil der Kanzel in Sant' Elia bei Nepi mit zwei langobardischen Platten, von denen die untere mit dem Korbbodengeflecht, die obere mit Rankenwerk verziert ist.

Ausser dem Flechtwerk giebt es noch andere Decorationselemente. Unter ihnen hält Stückelberg die Spirale, ein Kreuz, dessen Enden ankerartig in zwei Bogen auslaufen, und die heraldische Lilie für national langobardisch. Das aber, was er Krabben nennt und ebenfalls für eine national langobardische Erfindung und einen Vorboten der gothischen Krabben anspricht, ist weiter nichts als das barbarisirte antike Ornament des laufenden Hundes. Es wird zur Belebung von Aussenrändern verwendet. Zum laufenden Hund treten als aus der Antike übernommene Motive der Astragal, der Eierstab, die Palmette und die Rosette, die ersten drei in so starker Barbarisirung, dass die Palmette von Stückelberg als solche nicht erkannt, sondern fälschlich für eine besondere Erfindung („Lebensbaum") gehalten wird. Auch das korinthische Kapitell der Antike wird barbarisirt und mit dem Würfelkapitell zu einer neuen Form kombinirt. Meistens ist ein Würfel mit unten abgeschrägten Kanten die Grundform. Der untere Theil ist mit sonderbaren Vorsprüngen besetzt, welche wohl an das überhängende Akanthuslaub erinnern sollen. Darüber stehen in den abgeschrägten Ecken Palmblätter, jede der vier Fronten trägt ein Kreuz oder einen Kreis mit einem Stern darin zwischen zwei fadenartigen Bändern, die sich oben spalten und in Spiralen endigen. Darüber liegt ein kleiner Abakus, welcher an jeder Fronte durch eine kleine Konsole gestützt wird. Dieses und ähnliche Kapitelle sind während des 8. und 9. Jahrhunderts die herrschenden (siehe die Kapitelle am Ciborium

vom Altar des h. Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Die genannten Barbarisirungen antiker Formen sind nicht willkürlich, sondern die Bildhauer haben gesucht die überlieferten Formen ihrem Formenschatz anzubequemen und haben etwas Neues und Selbständiges geschaffen, das zwar roh, aber kräftig ist.

Eine grosse Rolle in der Decoration spielt ferner die Ranke. Ich habe schon in meinem Vortrag darauf hingewiesen, dass sie der byzantinischen Kunst entnommen und aus derselben verbildet ist. Im byzantinischen Ornament ist der Stengel wellenförmig gebogen und wirft bei jeder Biegung Blätter aus oder Seitenzweige, an denen Blätter sitzen. Diese seitlichen Auswürfe sind so gebogen, dass einzelne neben einander liegende Kreise entstehen. Inmitten dieser Kreise liegt als Blüthe des Rankengewächses eine kleine Rosette. Dieses Ornament, nach langobardischem Geschmack weiter gebildet, findet sich z. B. an dem Bogen des Baldachins über dem Grabe der Foscherari auf der Piazza San Domenico in Bologna, noch aus dem 8. Jahrhundert stammend. Die kleine Blüthe ist zu einem einfachen Knöpfchen geworden, in welchem die Spitzen dreier in jeder Rundung absetzenden Blätter zusammentreffen. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man glauben, es lägen innerhalb der durch den gewundenen Stengel und Abzweigung desselben gebildeten Kreisrundung drei- oder mehrflügelige Blüthen, wobei das aus der Blüthenrosette entstandene Knöpfchen den Blüthenkern bildet, und die von dem Stengel sich abzweigenden und in dem Knöpfchen zusammentreffenden Blätter die Blüthenblätter sind. In der That ist dieses missverständlich vorgekommen und hat zu einer Weiterbildung des Ornamentes geführt, die dann im 9. Jahrhundert die weiteste Verbreitung gefunden hat, z. B. an der Kanzelbrüstung von S. Elia bei Nepi und an dem Steinkreuz in S. Giovanni in monte in Bologna vom Jahre 801 oder 802. Es kommen aber noch verschiedene andere Rankenmotive vor, z. B. die Weinranken am Baldachin des Ciboriums über dem Altar des h. Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Charakteristisch ist es, wie alle aus fremder Kunstübung übernommenen Elemente sich eine energische Umbildung in langobardischem Geschmack sich müssen gefallen lassen; die Kraft sie zu assimiliren ist so gross, dass das Decorationsbild ein ganz einheitliches wird.

In den Maschen der durch das Flechtwerk gebildeten Netze liegen als Füllung wieder andere Schlingen und in sich geschlossene Geflechte oder Blätter, Rosetten, Lilien, ferner sind darin als christliche Symbole angebracht das Kreuz in den verschiedensten Formen, Weintrauben, Tauben, Pfauen, Adler und in späterer Zeit Lamm, Hirsch, Löwe, Schlangen und Fische.

In allen Mustern mit Ornamentik offenbart sich ein ausserordentlich feines Gefühl für harmonische und organische Verzierung kraftvollen Charakters, eine reiche Phantasie bringt mit wenigen Motiven eine grosse Mannigfaltigkeit hervor, und das verleiht dem Stil seine eigenthümliche Schönheit. Dabei ist von schablonenhafter Regelmässigkeit nicht im entferntesten die Rede, vielmehr ist die Zeichnung so frei und nachlässig, dass grosse Unregelmässigkeiten und Fehler vorkommen, die aber das Auge erst bei genauer Nachprüfung bemerkt und die der Ornamentik ihr Leben verleihen.

Stückelberg irrt, wenn er glaubt, dass die Formen dieser Decoration für den Steinstil erfunden seien und dass nur für einige Einzelheiten metallische Vorbilder vorhanden waren. Den Einfluss der Flachschnitzerei in Holz leugnet er ganz, und doch ist diese grade massgebend für die ganze Technik gewesen. Der Gedanke für das Hauptmotiv, das Flechtwerk, geht ursprünglich jedenfalls auf Flechtwerk in Weidenruthen, Binsen, Schnüren zurück. Später bildete man solches Flechtwerk in Metalldrähten nach und löthete es auf Metall auf. Wir haben verschiedene Beweise für diesen Vorgang. Die verflochtenen Bänder der erhaltenen Steinornamente bestehen fast immer aus drei parallel nebeneinander herlaufenden Strähnen; dasselbe Ornament findet sich häufig an nordischen Metallgeräthen oder Goldschmuck aus der Zeit der Völkerwanderung, und die drei Strähne jedes Bandes sind drei nebeneinander herlaufende aufgelöthete Drähte. Die Grundfläche, auf welcher die Drahtornamente befestigt wurden,

war, wie schon diese Beispiele zeigen, nicht Holz, sondern Metall, und die Drähte wurden aufgelöthet. Wenn die Grundfläche aus Holz gewesen wäre, so müssten sich Reminiscenzen von der Befestigung durch Nägel oder Klammern in der Ornamentik finden. Da das Flechtwerk nur noch dekorativ war und auf einer Grundfläche fest auflag, achtete man nicht weiter darauf, ob dasselbe, aus weichem Stoff hergestellt, in sich Halt haben könnte. Die Falze, durch welche die einzelnen Strähne in der Steinskulptur von einander getrennt werden, sind im Profil dreieckig und hierfür ist massgebend gewesen die Holzskulptur, bei welcher der winklige Kerbschnittmeissel verwendet wurde. Auch in der Innenzeichnung der langobardischen Ranken ist immer der Kerbschnittmeissel zu erkennen; wie in der ganzen Art des Flachreliefs, ja fast in jeder Linie das Holzvorbild heraus zu fühlen ist. Solche ornamental verzierten Platten müssen also früher als in Stein in Holz gearbeitet worden sein; in der glatten Holzfläche wurde der Grund vertieft, und die Zeichnung, die dann noch mit dem Kerbschnittmeissel die Innenzeichnung empfing, blieb stehen. Daher auch das strenge Flachrelief, welches in dem Flechtwerk keinen sich über die vordere Reliefläche erhebenden Knoten duldet. Die Uebertragung des Flechtwerks aus dem Metallvorbild in Stein ist also nicht direkt, sondern durch das Medium der Holzskulptur hindurchgegangen. Holz ist das uralte Material der Germanen. Oefters wurde statt Stein Terrakotta angewendet, weil dieses weichere Material Verwandtschaft mit dem Holz hat und die Ornamente sich mit dem Messer hinein schneiden lassen.

Mit Recht hebt Stückelberg hervor, dass in der früheren Zeit der langobardische Stil am reinsten ist und sich hauptsächlich auf das echt nationale Flechtwerk beschränkt, während die fremden, der Antike und der byzantinischen Kunst entlehnten Elemente und auch die meisten altchristlichen Symbole erst später hinzutreten. Am reinsten tritt der Stil im Inlande auf, während er an den Grenzen des Gebietes am meisten fremde Elemente in sich aufnimmt. Ein sehr lehrreiches Beispiel dafür, wie verschiedenartige Elemente der Stil in sich vereinigt, und wie gross die Kraft ist, sie doch einheitlich zu verarbeiten und den Stilgesetzen unterzuordnen, ist eine Platte vom Immersionstaufbecken zu Cividale, welche laut Inschrift zwischen 762 und 776 entstanden ist.*) In den vier Ecken dieser Tafel sind in vier Kreisen, welche durch zwei achtförmig verschlungene, mit Blättern verzierte Bänder gebildet werden, die vier Evangelistensymbole dargestellt. Die verkrüppelten Gliedmassen des Engels und der Thiere haben die grösste Aehnlichkeit mit den Thiergliedmassen, wie sie im Völkerwanderungsstil verwerthet werden. Die Flügel und die Köpfe zeigen eine ornamentale Zeichnung, bei welcher die Verwandtschaft mit der nordischen Ornamentik nicht zu verkennen ist. Die Körper der drei thierischen Symbole lösen sich in ein kleines schneckenförmiges Ornament auf, wobei die nordische Angewöhnung, einen Gegenstand nicht bis zuletzt durchzuzeichnen, sondern ornamental aufzulösen, klar zu Tage tritt. Allerdings hat die nordische Thierornamentik die Theile der Thierkörper vollständig auseinander gerissen und die ornamentale Umgestaltung soweit getrieben, dass sie nur noch schwer zu erkennen sind. Aber erstens sollen diese Gebilde etwas Bestimmtes vorstellen, was bei der nordischen Ornamentik nicht der Fall war, und zweitens musste hier in dem südlichen Lande, wo alles nach bestimmter Form strebt und nicht wie in dem nordischen Nebel in's Unbestimmte und Malerische zerfliesst, nach zweihundert Jahren die Kunst unter Einfluss der altchristlichen und byzantinischen sichere und zusammenhängende Formen annehmen. Der Raum zwischen den vier Evangelistensymbolen ist in zwei Zonen getheilt, eine obere und eine untere. In der oberen steht ein Kreuz, über seinen beiden Armen sind zwei Rosetten, unter denselben befinden sich zwei barbarische Palmetten, welche dem oberflächlichen Blick wie der Durchschnitt schlecht gezeichneter Tannenbäumchen erscheinen können. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen zwei Leuchter. In der unteren Zone wächst in der Mitte ein ornamentaler

*) Abgebildet in Gius. Caprin: Pianure friulane.

Baum, dessen beide Hauptäste in zwei einander zugekehrte Thierköpfe endigen, ein Motiv, welches an antike Vorbilder erinnert, andererseits der germanischen Phantasie nahe liegen musste, da sie an Endigung der Geräthschaften in Thierköpfe gewöhnt war. Zu beiden Seiten dieses Baumes stehen zwei Greife, und über diesen befinden sich zwei Trauben im Schnabel tragende Vögel. Wir haben also in dieser Platte, ausser den Anklängen an die nordische Thierornamentik, antike, durch die byzantinische Kunst überlieferte Elemente und altchristliche Symbole, beides aber in origineller, durch den germanischen Geist bedingter Auffassung und technischer Ausführung, denn die Gewöhnung an Holzskulptur blickt in der ganzen Arbeit deutlich hindurch.

Ganz vereinzelt hat sich die langobardische Kunst auch an figürliche Darstellungen gemacht und dabei vollständigen Schiffbruch gelitten. Wohl das älteste Monument ist eine von Stückelberg angeführte getriebene Platte aus Goldblech in Florenz, welche laut Inschrift den König Agilulf (591—615) mit seinem Gefolge und huldigenden allegorischen Gestalten darstellt. Es sind



Abb. 5: Vorderseite des Altars des König Ratchis in San Martino zu Cividale.

unförmliche Figuren mit viel zu grossen Köpfen. Auch die nationalen Münzen, welche mit König Grimoald (662—671) beginnen*), sind nicht besser. Dass selbst in der Mitte des 8. Jahrhunderts in einer Gegend, welche den bildenden Einflüssen der byzantinischen Kunst offen lag, die figürliche Plastik noch keinen Fortschritt gemacht hatte, beweist der Altar in der Kirche San Martino zu Cividale, welcher laut Inschrift daran von dem König Ratchis, dem Sohn des Herzogs Pemon von Friaul (744—749), gestiftet ist. Auf der Vorderseite (Abb. 5) ist dargestellt Christus zwischen zwei Seraphim in der von Palmblättern gebildeten Mandorla thronend, welche von vier fliegenden Engeln gehalten wird; auf den Nebenseiten die Begegnung und die Anbetung der Könige, auf der Rückseite neben einer kleinen Thür zwei dem Byzantinischen entlehnte edelsteinbesetzte Kreuze und drei Rosetten. Die Einfassung der einzelnen Seiten besteht aus dem Zweiriemengeflecht, dem Astragal und einem, aus mit einander kettenartig verbundenen SS bestehenden Ornament. Diese Reliefs sind ungeschickte und rohe Nachahmungen altchristlicher und byzantinischer Elfenbeintafeln. In den Figuren ist jede Spur von natürlicher Proportion verschwunden; die Engel, welche die Mandorla halten, haben Arme, die so lang und dick sind, wie ihr ganzer Körper, ihre Hände sind wahrhaft ungeheuerlich grosse Tatzen, dafür sind

*) Stückelberg. S. 81.

die Füsse um so kleiner. Die Köpfe haben weit vorstehende Backenknochen und glotzende Augen. Trotz des gänzlichen Ungeschicks aber erkennt man den germanischen Typus, welcher dem Bildhauer ganz unwillkürlich gekommen ist. Ein anderes Denkmal langobardischer figürlicher Plastik ist an der Kanzel von Sant' Ambrogio zu Mailand erhalten. Es ist der thronende Christus und der darüber befindliche Adler als Pultträger aus Bronze. Zwar sind hier die Proportionen weit besser, aber diese rundlichen und gedunsenen Formen sind doch auch sehr ungeschickt. Die Erfassung eines profanen Gegenstandes nach der Natur, eine Jagd, veranschaulicht eine steinerne Reliefplatte unter der Vorhalle des Domes von Cività Castellana. Sie hat wieder die zeichnerische Art des Holzreliefs. Die Waldbäume sehen wie in die Erde gesteckte Zweige aus, ihr Stamm und ihre sogenannten Blätter sind charakteristischer Weise dreitheilig wie die Bänder des Flechtornamentes. Ein Jäger zu Pferde fängt den Eber mit dem Spiess ab. Der Bildhauer denkt sich das Thier an allen Seiten von sechs Hunden umstellt; das hat er nicht anders darzustellen gewusst, als indem er die Hunde übereinander angebracht und einen, der senkrecht zur Bildfläche stehen soll, sogar auf den Kopf gestellt hat. Es ist eine Kunst allerprimitivster Art, aber sie ist eben so selbständig wie die Ornamentik der Langobarden.*)

Die Annahme, dass dieser Stil eine Schöpfung des langobardischen Volkes ist, wird bestätigt und zur Gewissheit erhoben, wenn wir die geographische Verbreitung des Stils in's Auge fassen. Es zeigt sich, dass er besonders da reich vertreten ist, wo Kernpunkte langobardischer Macht bestanden haben. In Mailand, Pavia und Monza, den Hauptstädten der Langobarden, freilich sind nur wenige langobardische Werke erhalten, denn diese Städte sind öfters fast gänzlich zerstört worden. Aber wir werden sehen, dass grade hier der Stil lange nachwirkte, daher sind wir berechtigt zu folgern, dass derselbe hier besonders intensiv in Uebung gewesen ist. Doch bezieht sich das nur auf die spätere Zeit nach dem Sturz der Langobardenherrschaft, denn die Hauptmonumente jener Gegenden aus der Zeit der langobardischen Macht sind byzantinische Werke. Wahre Prachtstücke derart sind die Treppenwange eines Ambo in San Salvatore zu Brescia mit einem herrlich gezeichneten Pfau inmitten schöner Ornamente und die Vorderwand des Sarkophags der 720 verstorbenen Theodata, aufbewahrt im Hof des Palazzo Malaspina zu Pavia. Dieser Sarkophag ist die genaue und vortreffliche Nachbildung eines byzantinischen Elfenbeinkastens. Hier am Hauptsitz der Langobarden nahm man die Hülfe ausländischer Künstler in Anspruch. Das findet seine Erklärung wohl darin, dass die byzantinische Kunst für die vornehmere gehalten wurde. Man sah ein, dass die byzantinischen Künstler den einheimischen weit überlegen waren, und berief sie daher zur Arbeit. Sie mochten auch schon von selbst gekommen sein, weil sie hier im Mittelpunkt des Reiches lohnenden Gewinn erhofften.

Viel reichlicher als in den Hauptstädten der Langobarden finden sich die Werke ihrer Skulptur in den kleineren Orten Oberitaliens, weil diese von den Kriegsstürmen weniger berührt und Neubauten seltener an Stelle der alten getreten sind. Ein Hauptort der Skulptur nach langobardischem Geschmack war Como. Dieses war wahrscheinlich schon zur Zeit der Römer ein Ort der Steinmetzen, welche die oberitalischen Städte bauten. Der Boden des gebirgigen Landes ist zu unfruchtbar, um das Volk von seinem Ertrag zu nähren, andererseits liefern die Berge einen vortrefflichen Baustein und Bauholz. Daher entstand hier eine Steinmetzenschule. Wie heute die Conditoren des benachbarten Graubündten wanderten die Comasker Steinmetzen in alle Welt, so dass schliesslich der Name Magistri Comacini,

*) Der von Giancarlo Rossi unter dem Titel Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro appartenute ai primissimi secoli, Roma 1890 veröffentlichte Silber- und Goldschatz ist von F. X. Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895 S. 37 und von H. Grisar in der Zeitschrift für katholische Theologie 1895 S. 306—331 als eine moderne Fälschung bezeichnet worden. Ich kann dieses Urtheil auf Grund der darauf angebrachten Ornamentik nach langobardischer Art bestätigen. Es ist eine oberflächliche, nicht ganz verstandene Nachahmung der alten Muster, welche die künstlerische Schönheit nicht erfasst hat und die Ungenauigkeiten der Zeichnung und die Ungeschicklichkeiten übertreibt. Auch ein Hauptcharakteristikum, das Dreisträhnige des Flechtwerks, ist nicht genügend berücksichtigt.

wie schon der Gesetzescodex des langobardischen Königs Rothari lehrt, ein Gattungsname für alle Steinmetzen wurde, auch wenn sie nicht aus jener Gegend stammten. Noch im 13. Jahrhundert sind die wirklich aus Como kommenden Bildhauer vor allem geschickte Steinarbeiter, wie das Beispiel des Guido da Como zeigt, dessen Figuren starr und leblos sind, der aber seine ganze Kunst im Ornamentalen und in der zierlichen Ausarbeitung der Figuren entfaltet. Daher nimmt es nicht Wunder, dass wir gerade in Como vorzügliche Beispiele für den ornamentalen Stil nach langobardischem Geschmack finden, und wahrscheinlich haben auch die wandernden Comasker Steinmetzen viel zur Verbreitung des Stils beigetragen.

Ausser in Oberitalien treten diese Werke besonders zahlreich auf im Gebiet des ehemaligen langobardischen Herzogthums Spoleto und im südlichen Etrurien. Das Herzogthum Spoleto überlebte den Fall des langobardischen Reiches, und im südlichen Etrurien, in Viterbo, hatten die Langobarden gleich nach ihrer Eroberung Italiens eine feste Station angelegt, um die Strasse von Tuscien nach dem feindlichen Rom zu sichern.*) Ausser in Spoleto selbst, eingemauert am Campanile finden sich die Reste namentlich in Assisi (San Pietro und Dom). In Etrurien sind zu Toscanella in der Kirche San Pietro noch heute die langobardischen Chorschranken aus dem früheren Bau des 9. Jahrhunderts in Gebrauch. In Santa Maria Maggiore derselben Stadt ist die Kanzel aus alten Werkstücken zusammengesetzt, zwei Arkaden eines Ciboriums haben sich bequemen müssen, den Unterbau zu schmücken. Die Vorderseite des Altartisches ist eine Platte der ehemaligen Chorschranken. Die Eberjagd unter der Vorhalle des Domes zu Cività Castellana ist schon erwähnt, sonst sind noch andere, ornamental verzierte Platten eingemauert. In dem einsamen Kirchlein Sant' Elia bei Nepi sind für die Füllung der Kanzelwände und für die Chorschranken die langobardischen Marmorplatten von älteren Chorschranken zersägt. Eine Platte dient zum Schmuck eines Altars im linken Querschiff, ein Stück enthält den Namen des Abtes Stephanus als Stifters dieser Platte. Ein durchbrochener Fenstereinsatz in der Unterkirche ist aus Terrakotta. Andere Marmortafeln sind zerschnitten und bilden jetzt die Einfassung der drei Portale der Westwand, ein Stück des Ciboriums ist als Umfassung des Tympanons der linken Seitenthür verwendet. Zahlreiche Fragmente sind auch in den Ruinen von Ferentino, zwischen Viterbo und Monte Fiascone, zum Vorschein gekommen.

Des weiteren haben wir Beispiele dieser Kunst in Rom, und zwar in den Kirchen von San Giovanni in Laterano, Santa Sabina, San Giorgio in Velabro, Santa Maria Maggiore, Araceli, San Lorenzo fuori le Mura, Santi Apostoli, Santa Maria in Trastevere, auch auf dem Forum sind derartige Stücke ausgegraben worden. Trotz dieses häufigen Vorkommens liegt der Gedanke ganz fern, dass diese Kunst in Rom entstanden sei, sondern sie ist dorthin importirt worden. Das wird bewiesen dadurch, dass ausser dem Ciborium in Porto an der Mündung des Tiber, dessen Ueberreste jetzt im Museum des Lateran aufbewahrt werden, in der ganzen Umgebung von Rom, welche später zur Zeit der Cosmaten von Rom künstlerisch absolut abhängig ist, diese Werke nicht vorkommen. Auch zeigen einige Beispiele, dass die markige Kraft der Zeichnung sich in Rom unter dem Einfluss der antiken Tradition eine leichte Milderung hat müssen gefallen lassen.

Vergebens sucht man nach Skulpturen langobardischen Geschmacks in dem einst mächtigen langobardischen Herzogthum Benevent. Am Campanile des Domes zu Benevent sind nur antike Reliefs eingemauert. Hier im Süden, auf dem Boden Grossgriechenlands, waren die antiken Traditionen und später das Byzantinische zu mächtig, als dass eine Kunst nach barbarischem Geschmack hätte aufkommen können.**)

*) Francesco Orioli: Viterbo e il suo territorio. Roma 1849.

**) Dass der Klosterhof bei Santo Stefano zu Benevent nicht, wie gewöhnlich angegeben, aus dem 7., sondern erst aus dem 12. Jahrhundert stammt, habe ich in meinem Vortrag nachgewiesen. S. 25 des Separatabdrucks.

Es ist ein herrlicher Beweis des kraftvollen Volksthums der Langobarden, dass sie so lange in stolzer Abgeschlossenheit den unterworfenen Römern gegenüber verharrten, dass ihr Kunststil sich ganz selbständig, ja im Gegensatz zu der herrschenden figürlichen Kunst herausbildete und nur wenige Symbole von der altchristlichen Kunst herübernahm. Ebenso langsam wie sich die Langobarden den Römern näherten, vollzog sich die weitere Aufnahme von Elementen südländischer Kunst: einer grösseren Zahl altchristlicher Symbole, einiger antiker und byzantinischer Einzelheiten. Wie erst nach dem Fall ihrer Macht eine intensivere Vermischung mit den Römern stattfand, so wurde auch da erst die Aufnahme der fremden Elemente vollendet. Nicht früher als zu Anfang des 9. Jahrhunderts ist diese im wesentlichen abgeschlossen und der bereicherte Stil fertig, der nun nach dem politischen Untergang des Volkes, das ihn geschaffen, erst seine volle Ausbreitung gewinnt. Im Verlauf des 9. Jahrhunderts bildete sich in Italien eine Unzahl verschiedener Gewalten und Partheien heraus, welche beständig im Kampf mit einander lagen und in ihrem Machtverhältniss wechselten. Damals wurde alles, was von verschiedenen Volkselementen in Italien vorhanden war, Langobarden, Lateiner und Franken, durcheinander gerüttelt. Es war ein grosser Gährungsprozess, in welchem sich aber doch kein einheitliches Volk herausbildete, weil dazu jede Beständigkeit in den Verhältnissen fehlte. Es war weder eine Gemeinsamkeit der Sprache noch der Sitten vorhanden. Zwar waren die Langobarden ihrer politischen Macht beraubt, aber dennoch muss das langobardisch-germanische Element im 9. Jahrhundert noch sehr stark in Italien gewesen sein, das beweist die andauernde Blüthe der Kunst nach langobardischem Geschmack. So sehen wir das 9. Jahrhundert in der italischen Kunst erfüllt von germanischem Geiste. Aber wie? Ist diese Zeit nicht die der karolingischen Renaissance, in welcher der grosse Kaiser die Kunst der Antike, wenn auch nur in ihrer altchristlichen Auffassung, zu neuem Leben erweckte? Welch interessantes Gegenspiel! Nördlich der Alpen ersteht das Antik-Römische, und in weiterer Folge entwickelt sich daraus der Germanisch-Romanische Stil; im Süden, im Mutterlande jener Kunst, kommt in der Skulptur der germanische Geschmack zur Herrschaft, der Geschmack eines Volkes, welches kurz vor Beginn dieses Jahrhunderts seiner politischen Machtstellung in Italien beraubt worden ist, und zwar durch ebendenselben Kaiser, welcher die Renaissance des Alterthums so sehr begünstigte.

Die Ausbreitung und Einwirkung der Ornamentik nach langobardischem Geschmack blieb aber, wie Stückelberg nachgewiesen hat, nicht auf Italien beschränkt. Schon im 7. und 8. Jahrhundert dringt der Stil nach Frankreich, und zwar finden sich Beispiele bis nach Bordeaux und die Rhone hinauf bis nach Genf. Einzelne Werke kommen sogar in Spanien vor. Im 8. und 9. Jahrhundert schreitet der Stil der Küste des adriatischen Meeres entlang nach Dalmatien vor, und von dort verbreitet er sich weiter in die Balkanhalbinsel und bis nach Griechenland. Nach der Schweiz kommt er erst im 9. und 10. Jahrhundert, und im 11. und 12. überschreitet er die Alpen und dringt durch Tirol nach Bayern und Oesterreich, ja bis in die Kaiserpfalz zu Gelnhausen vor. Diese ungemeine Aktivität des Stils ist, wie Stückelberg richtig bemerkt, zu erklären durch seine geschlossene Einheitlichkeit. Der Stil ist die künstlerische Lebensäusserung eines ganzen Volkes, eine wahrhaft nationale Schöpfung, und daher wohnt ihm diese siegreiche Kraft inne.

Die Plastik im Uebergang
vom langobardischen zum romanischen Stil.

In Italien selbst war die Wirksamkeit der langobardischen Kunst mit dem 9. Jahrhundert nicht beendet, und wir können den höchst interessanten Uebergang des langobardischen Stils in den romanischen verfolgen. Aus dem 10. und der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts haben wir freilich fast gar keine Monumente. Schon während der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts war Italien von den wüstesten

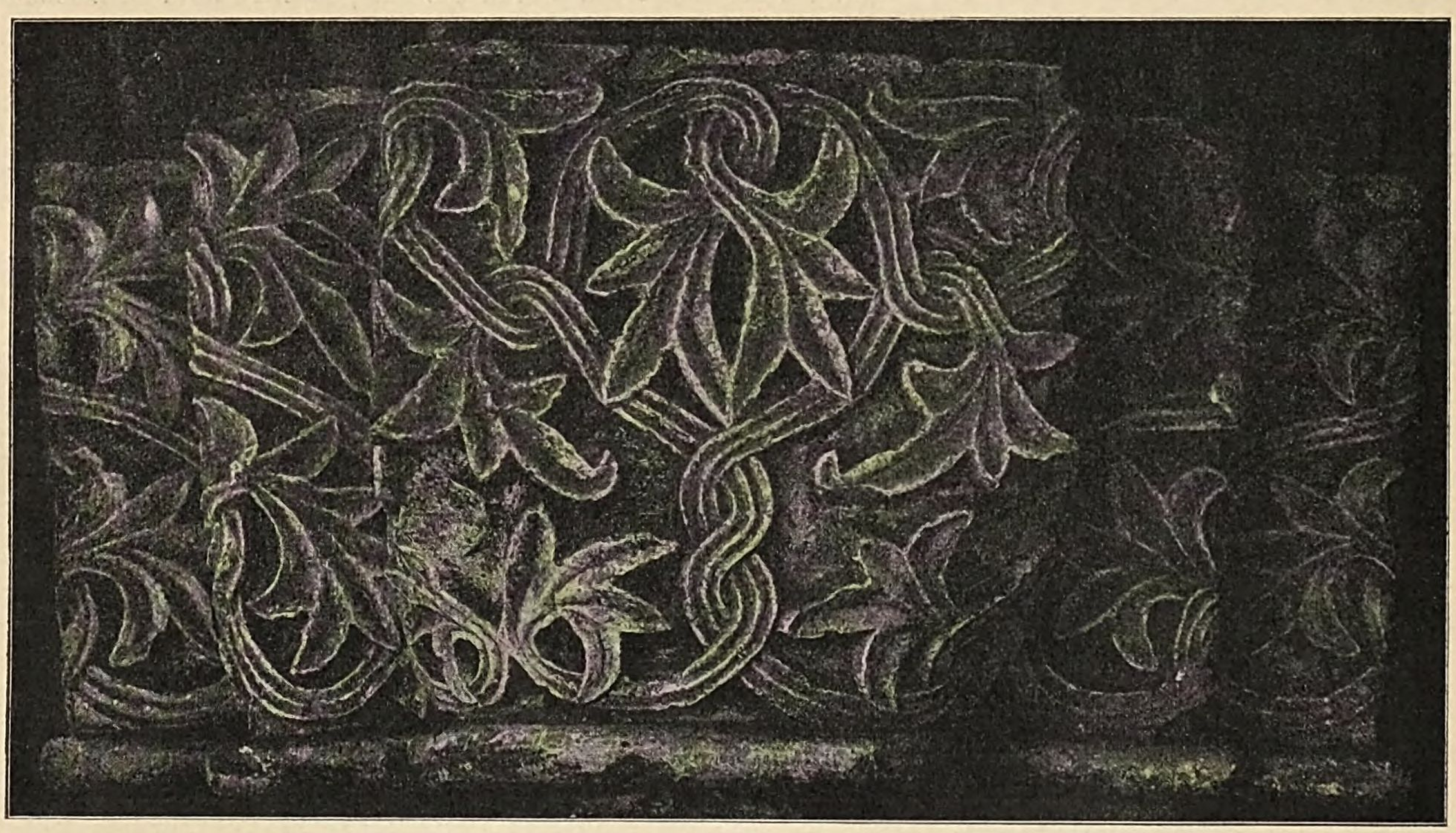


Abb. 6: Kapitell von einem Pfeiler des Atriums von Sant' Ambrogio zu Mailand.

Kämpfen durchtobt worden, und das hatte sich noch gesteigert in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts, indem die räuberischen Einfälle der Magyaren und Sarazenen dazu kamen. Erst mit den Ottonen in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts brach eine neue Epoche an, in welcher die Verhältnisse Italiens neu geordnet wurden. Im Lauf des 11. Jahrhunderts erwachten das Gefühl der Zusammengehörigkeit und die republikanische Freiheit der oberitalischen Städte. Damals war es die äussere und innere Politik, welche die ganze Kraft der Menschen in Anspruch nahm.

Als dann aber, wie es scheint, in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Lombardei eine neue Kunstübung begann, da zeigte es sich, dass der Dekorationsstil nach langobardischem Geschmack noch eine bedeutende Einwirkung zu üben vermochte. In jener Zeit sind wahrscheinlich

Querhaus, Langhaus und etwas später das Atrium von Sant' Ambrogio in Mailand gebaut worden und ebenfalls die Haupttheile von Sant' Eustorgio*) in derselben Stadt. An manchen Stellen der Bauten wurden langobardische Fragmente aus früherer Zeit verwerthet, z. B. die mit Netzgeflecht übersponnenen Säulchen und Geflechtstreifen über den Kapitellen am Hauptportal von Sant' Ambrogio (Abb. 3, Seite 7), an anderen Stellen aber wurde dieses Flechtwerk lax und stillos nachgeahmt. Vielfach kommt auch ein Rankenornament vor, welches deutlich langobardische Vorbilder in der Dreitheilung der Stengel und in der Kerbschnittbehandlung der Blätter verräth und eine Combination von Bandgeflecht und Rankenwerk ist (Abb. 6, Seite 14). Es hat aber einen spitzigeren Charakter angenommen, wobei von Einfluss byzantinische Kapitelle, an denen das Ornament sich lose wie Filigran um den Kern herum legt, gewesen sind. In den Kapitellen von Sant' Ambrogio und Sant' Eustorgio freilich liegt das Ornament überall fest auf dem Grunde auf, aber dennoch ist die Nachahmung des allgemeinen Eindrucks der byzantinischen Muster unverkennbar. Etwas abweichend von dem Vorhof und Langhaus von Sant' Ambrogio sind die Dekorationsformen an dem oberen Geschoss der Vorhalle, das Formgefühl ist mehr an der Antike gebildet. An Sant' Eustorgio ist das Rankengeflecht nicht so spitzig, sondern hat mildere, leichter geschwungene Form. Auch das langobardisirende Flechtwerk, das sich an mehreren Kapitellen in der Krypta des Domes zu Modena (begonnen 1099) findet, hat sich gegen die echt langobardische Weise etwas verändert. Wohl sind die dreisträhnigen Bänder noch beibehalten worden, aber die Muster sind andere geworden, und es wird nicht mehr dasselbe Motiv wiederholt. Die Zeichnung ist viel leichter und graziöser, so dass der Gesammteindruck sich auch hier byzantinischen Kapitellen mit verflochtenen Ranken nähert; das Flechtwerk endigt hin und wieder in fünffingrige Blätter, so dass, wie an einzelnen Kapitellen von Sant' Ambrogio, eine Combination von Bandgeflecht und Rankenwerk herauskommt. An anderen Kapitellen klingt in der Behandlung des Akanthus die langobardische Kerbschnittmanier nach, auch die langobardische Form aufrechtstehender grosser akanthusartiger Blätter kommt vor, aber nach antiken Mustern verfeinert und veredelt.



Abb. 7: Kapitell von einem Pfeiler des Atriums von Sant Ambrogio zu Mailand.

An einigen Kapitellen von Sant' Ambrogio und Sant' Eustorgio in Mailand erscheinen die Ungeheuer, welche der romanische Stil erfand, und die vorher in der charakteristischen Weise nicht vorkommen, noch in langobardischem Flachrelief. So stark war noch der Zug ins Ornamentale, dass die Endigung ihrer Körper, z. B. der Schwanz, theilweise in Ornament übergeht (Abb. 7). Bei dem abgebildeten Ungeheuer ist es sehr interessant zu beobachten, wie die Rauhheit des Felles durch kleine Einkerbungen hervorgebracht wird. Ausser in der Kerbschnittbehandlung des Schwanzendes und des Flügelansatzes haben wir hierin eine deutliche Erinnerung

*) Sant' Eustorgio war seit dem Ende des 12. Jahrhunderts eine der Hauptkirchen der Stadt. Das letzte Datum vorher haben wir in der Nachricht, dass der Erzbischof Aribert dieser Kirche im 9. Jahrhundert einen Theil seines Vermögens hinterliess. Guilini: Memorie di Milano III S. 247.

an die Holztechnik. In einem Nebenraum des Domes zu Terracina wird eine sehr beachtenswerthe Holztruhe aufbewahrt, welche wohl dem 11. Jahrhundert angehört (Abb. 8 und 9).*) Die Rauhheit des Thierfelles ist durch Beklopfen mit einem Nagel ausgedrückt, bei dem die Spitze durch zwei eingefeilte Kerben viertheilig gemacht wurde. Noch heute wird dieser Nagel in der Holzschnitzerei



Abb. 8: Holztruhe in einem Nebenraum des Domes zu Terracina. Eine Schmalseite.

verwendet. An der Truhe zu Terracina sind diese Nageleindrücke an den ringsherumlaufenden Streifen auch zu einem Ornament verwerthet. Die Palmetten an den Eckpfosten erinnern noch stark an die langobardischen Vorbilder. Nicht zu verkennen ist die Verwandtschaft des Greifen an der einen Schmalseite (s. Abb. 8) mit dem Greifen an dem Kapitell von Sant' Ambrogio (s. Abb. 7). Die Figuren

*) Natale Baldoria erklärt die Holztruhe im Archivio storico del arte 1889 fälschlich für eine im 8. oder 9. Jahrhundert von einem Lokalkünstler angefertigte Kopie eines orientalischen Musters!

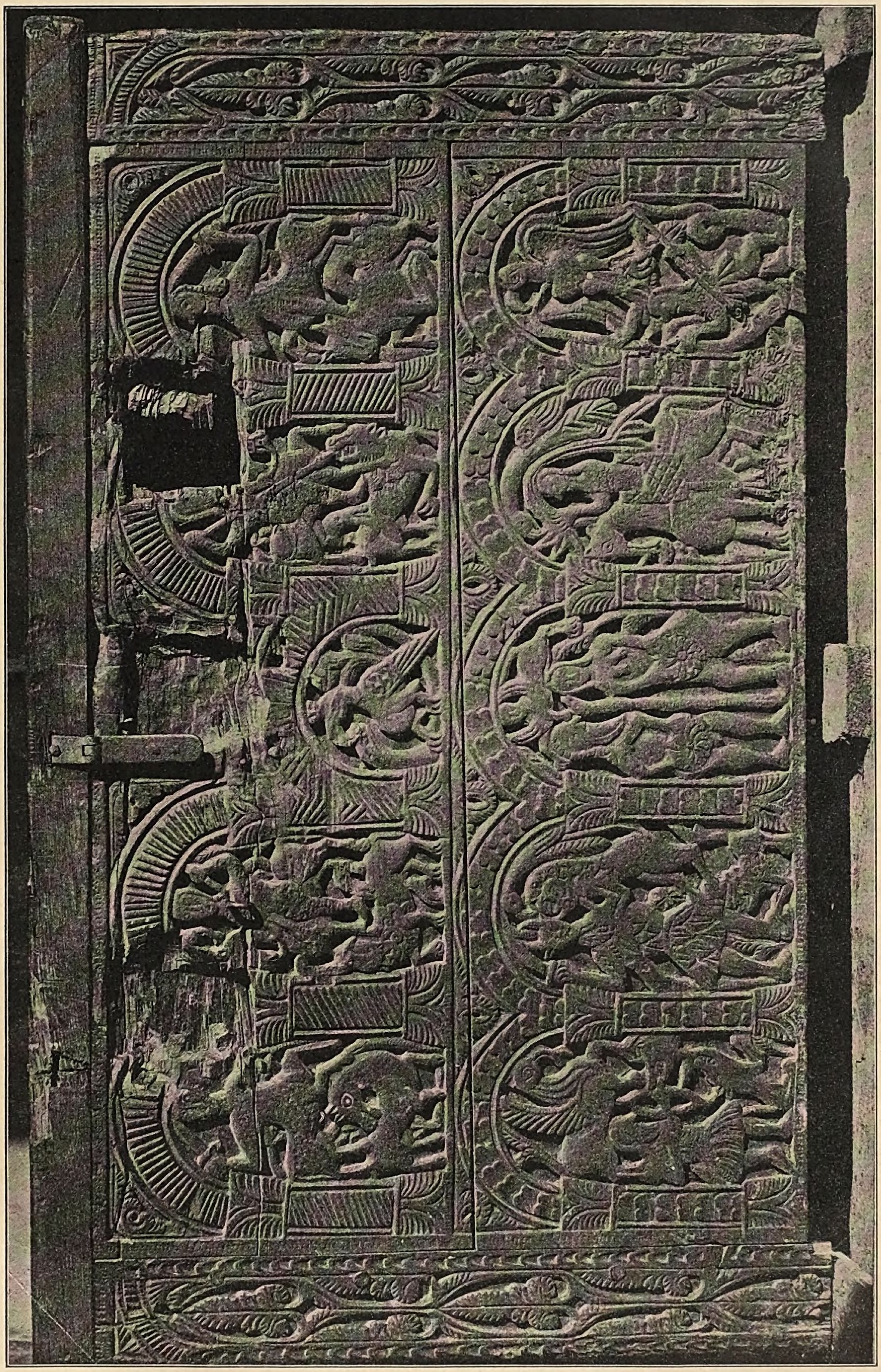


Abb. 9: Holztruhe in einem Nebenraum des Domes zu Terracina. Vorderseite.

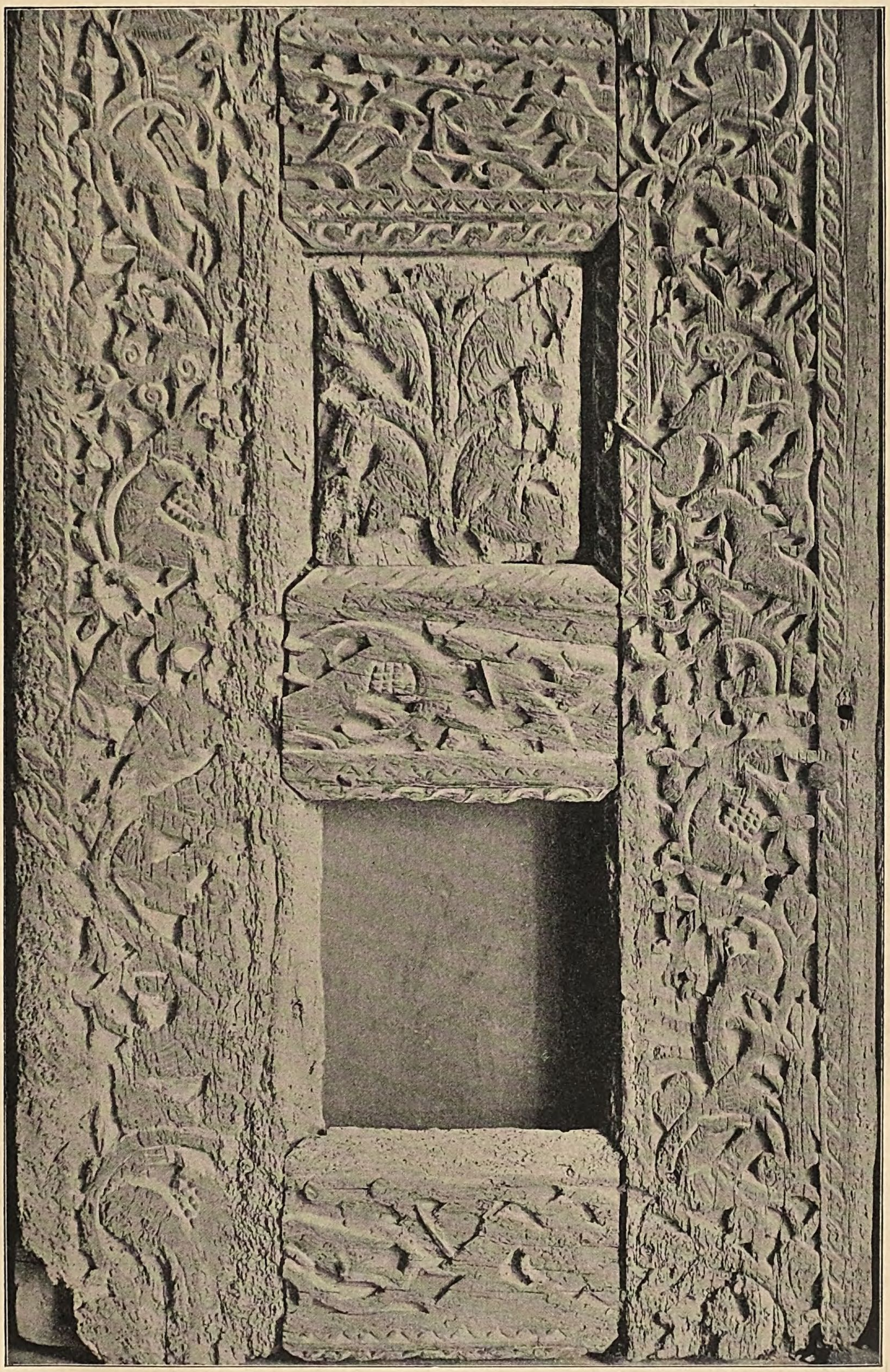


Abb. 10: Theil der Porte di San Bertoldo. Parma. Museum. Vorlangobardisch.

an der Holztruhe sind trotz ihrer Primitivität recht lebendig und trotz des Ungeschicks der Zeichnung ist eine bedeutende malerische Wirkung herausgekommen.*) Mit den Figuren sind wieder die figürlichen Sachen an Sant' Ambrogio: zwei fliegende Engel mit einem Medaillon am Kapitell rechts vom Mitteleingang in die eigentliche Vorhalle, ein Hirt mit Stock und Horn inmitten seiner Heerde an dem gegenüberliegenden Kapitell, ein Harfenspieler und eine tanzende Frau an dem Kapitell links vom Hauptportal in der flachen zeichnerischen Behandlung und im Ungeschick verwandt.

Der gänzlichen Vernachlässigung figürlicher Plastik, welche, wie wir gesehen haben, charakteristisch ist für die Langobarden, ist es zuzuschreiben, dass die oberitalischen Anfänge in der Figurendarstellung zu Beginn des romanischen Stils, d. h. um die Wende vom ersten zum zweiten Jahrtausend so überaus kläglich sind. Das zeigen die primitiven Skulpturen an einigen Kapitellen und Friesen in San Salvatore zu Brescia, in der Pieve Valcamonica (Commune di Capodiponte, Provinz Brescia) mit Darstellung eines drachenwürgenden Mannes, fischschwänziger Meerweibchen u. s. w.; das zeigt eine Arbeit in der Abbadia zu Frassinoro, Provinz Modena: ein dreieckiges Relief, welches von einer Thürbekrönung stammt und auf welchem Christus, lang bekleidet, grinsenden Lächelns, mit ausgebreiteten Armen vor einem Kreuz steht, zu beiden Seiten je ein Greif. Alle diese Werke sind wie Zeichnung auf Stein, bei welcher der Grund weggemeisselt ist. Das ist nicht nur die denkbar primitivste Art der Reliefkunst, sondern auch eine Erinnerung an das langobardische Flachrelief. Nicht sehr viel besser ist der vielleicht aus dem 11. Jahrhundert stammende Steinsarkophag mit den Gebeinen der heiligen Bischöfe Lucillus, Lupicinus und Crescenzianus in der Krypta von San Zeno Maggiore zu Verona. An der Vorderseite ist in Relief dargestellt: Christus am Kreuz mit vier Nägeln, offenen Augen, langen Haaren. Darunter zwei klagende Gestalten, darüber zwei Halbfiguren von Engeln, rechts

*) Ein anderes Werk der Holzplastik und zwar ein oberitalisches, die sogenannten Porte di San Bertoldo (Abb. 10), müssen weit älter sein. Diese Holzthüren stammen von der alten Kirche Sant' Alessandro zu Parma, standen dann in dem Neubau der Kirche gegen die Mauer gelehnt zwischen der ersten und zweiten Kapelle links, von dort wurden sie in den Chor übertragen und schliesslich in das Innere der Canonica, bis sie jetzt kürzlich im neuerrichteten Museum zu Parma Aufnahme gefunden haben. Nach den Atti e memorie delle rr. deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi Bd. VIII. S. 298, denen auch die obigen Notizen über die Provenienz entnommen sind, haben die Thüren daher ihren Namen, dass der heilige Bertoldo, welcher im Anfang des 12. Jahrhunderts Custode von S. Alessandro war, sie täglich geöffnet und wieder geschlossen habe. Die beiden Holzthüren bestehen aus je zwei breiten, senkrechten Leisten und je vier ebenso breiten Querleisten, welche zusammen je drei Felder umfassen, deren Füllungen jedoch bis auf eine verloren sind. (Die oberste Querleiste des linken Flügels ist ebenfalls verloren.) Die linke Thür ist zum grössten Theil unbeschädigt erhalten, während die Skulpturen der rechten ziemlich zerfressen und abgerieben sind. Alle Leisten sind mit einem vielfach verzweigten Rankenwerk verziert, in welchem Trauben hängen und das sich auch durch die Formen seiner Blätter als Weinstock charakterisirt. In den Windungen dieser Reben tummeln sich Thiere und zwar ausschliesslich Pferde und Pfauen. In der ganzen technischen Behandlung und Form verräth sich nicht die mindeste Einwirkung der langobardischen Kunst, das Flechtornament an den Rändern der Leisten ist nicht das dreisträhnige langobardische, sondern das aus der Antike bekannte, auch ist das Werk nicht wie die langobardischen und ornamentalen Arbeiten der romanischen Epoche auf die Wirkung tiefer Schatten und deren Gegensatz zu den vorstehenden Theilen berechnet. Die Art der Behandlung entspricht viel eher dem Rankenornament an den altchristlichen Holzthüren von Santa Sabina auf dem Aventin zu Rom. Allerdings sind die Thüren von Santa Sabina in der naturgetreuen Wiedergabe der Weinranke bei weitem überlegen, während man die Rebe der Thüren des heiligen Bertoldo kaum ohne die Trauben erkennen würde. Aber auch das letztere Werk hat noch nichts von der zielbewussten Form der langobardischen Plastik. Wir haben gesehen, dass die Plastik nach langobardischem Geschmack seit ihrem Auftreten die italische Kunst vollständig beherrschte und bis weit in die romanische Epoche einen bestimmenden Einfluss übte. Daran, dass die Parmenser Thüren während der vollen Herrschaft des langobardischen Stils entstanden sind, ist garnicht zu denken, aber auch in der romanischen Epoche haben sie keinen Platz, schon weil keine phantastischen, sondern nur natürliche Thiere daran vorkommen. Der Pfau ist ein häufig gebrauchtes altchristliches Symbol, und auch das Pferd ist der altchristlichen Kunst nicht fremd. Wir werden in Berücksichtigung aller Merkmale nicht fehlgehen, wenn wir die Thüren des heiligen Bertoldo bald nach Schluss der altchristlichen Epoche ansetzen, so dass die Holzthüren von Santa Sabina einen zeitlich nicht allzu entfernten Gefährten bekommen, dessen künstlerische Vollendung allerdings gegen die noch klassischen Geist athmenden römischen Thüren weit zurücksteht, wenn auch die Parmenser Arbeit in der Belebung der Fläche durch die krausen Linien des Ornaments und der Thiere durchaus nicht unglücklich ist. Die Thüren von Santa Sabina gehören ins 5. Jahrhundert, die ersten Anfänge der langobardischen Plastik können wir zu Ende des 7. Jahrhunderts konstatiren, kurz vorher dürften die Porte di San Bertoldo entstanden sein.

und links unter Rundbogenarkaden die vier Evangelisten an Schreibpulten mit ihren symbolischen Thieren, in den Zwickeln zwischen den Rundbogen Vögel und Palmen. Die rechte Seitenwand stellt eine Jagd dar, die Rückwand Christus im Limbus und vielleicht den Gang nach Emaus. Schlechte Miniaturen oder Elfenbeinarbeiten haben hier als Muster vorgelegen und sind durch die ungelenke Hand des Steinmetzen klobig nachgebildet worden. Die viel zu grossen Köpfe sind plump und roh. Eine ebenfalls ganz rohe und plumpe Arbeit ist ein Tympanonrelief mit dem thronenden Christus, dessen Mandorla von vier fliegenden Engeln gehalten wird, aus dem Besitz des Marchese Pietro Araldi Eirizzo zu Torre de' Picenardi bei Cremona im archäologischen Museum zu Mailand.

Figürliche Werke von einigermassen erträglicher Form finden wir erst in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und zwar in Mailand. Ueber dem Steinsarg des Erzbischofs Aribert im Dom ist ein Kruzifix angebracht. Der Steinsarg stand vor 1783 in der Kirche San Dionisio, und ebendort befand sich auch das Kruzifix, welches dann nach San Calimero gebracht wurde und im Jahre 1870 über der Arca im Dom aufgestellt ward. Es soll auf dem von Aribert erfundenen Schlachtwagen, dem berühmten Carroccio, im Kriege mitgeführt worden sein.*) Die Figuren sind in Metallblech getrieben, das in mehreren aneinanderstossenden Platten auf dem Holzkreuz aufgenietet ist, und vergoldet. Nicht wie im mittleren Italien ist Christus triumphirend dargestellt, sondern er neigt das bärtige Haupt sterbend zur Seite, die Augen sind noch halb geöffnet. An den Enden der Querarme stehen Maria und Johannes in kleinen Figuren, nicht wie in Mittelitalien in heiterer Hoheit, sondern, in Durchführung des Gedankens bei der Hauptfigur, mit klagenden Geberden. Am Ende des obersten Kreuzarmes ist das alte Motiv verwerthet, dass Sonne und Mond als Halbfiguren mit Fackeln, Strahlenkranz, beziehungsweise Halbmond in kleinen Kreisen dargestellt sind. Zu Füssen Christi bringt Aribert, durch die Inschrift: ARIBERTVS INDICNV(S) ARCHIEP bezeichnet, in kleiner Gestalt ein Kirchenmodell dar, einen Rundbau mit grosser und kleiner Kuppel und zwei Thürmen. Der Erzbischof ist durch viereckigen Nimbus als noch lebend gekennzeichnet. Die Muskulatur in dem plumpen Körper Christi mit geschwollenen Formen ist rein schematisch, ebenso die Falten des Lendentuches. Die Gliedmassen endigen dünn und spitz, von byzantinischem Einfluss ist nichts zu bemerken. Weit besser sind die kleinen Figuren, welche in Maria und Johannes und den Halbfiguren von Apoll und Diana ältere Muster nicht ungeschickt nachahmen. Auch die Bewegung des sich verneigenden Erzbischofs ist nicht unlebendig. — Dass dieses Kruzifix nicht eine Ausnahme bildet, sondern dass die Darstellung des sterbenden Christus zu den Zeiten Ariberts in Mailand üblich war, beweisen die Deckel des Evangelistariums desselben Erzbischofs im Schatz des Domes. Das Buch ist durch die Inschrift auf dem hinteren Deckel beglaubigt. Auf dem vorderen Deckel ist Christus in ähnlicher, wenn auch noch fehlerhafterer Weise wie auf dem Kruzifix des Domes in Relief dargestellt. Der hintere Deckel ist in zwei Zonen getheilt. In der oberen steht in der Mitte der unbärtige jugendliche Heiland mit einer Schriftrolle, auf welcher die Worte LEX ET PAX verzeichnet sind, in der Linken. Die Rechte erhebt er gegen Aribert, der mit demüthiger Geberde das Buch überreicht. Die Inschrift, welche den ganzen oberen und unteren Rand einnimmt, nennt ihn ERIBERTVS ARCHIEPISCOPVS SANCTA MEDIOLANENSIS ECCLESIAE. Aribert wird von Johannes empfohlen, auf der anderen Seite des Heilands steht die Madonna. In der unteren Zone steht der heilige Ambrosius mit einem Buch in der Linken, die Rechte redend erhoben zwischen Protasius und Gervasius, die ihm mit Kreuzen nahen. Der hintere Deckel ist in Goldblech getrieben und in der Form ungeschickte Nachahmung altchristlicher Vorlagen.

*) Camillo Boito: Il Duomo di Milano. Milano 1889. S. 57. In demselben Werk gute Abbildungen des Kruzifixes (Tafel 32) und der später besprochenen Deckel des Evangelistariums Ariberts. (Tafel 41 und 42).

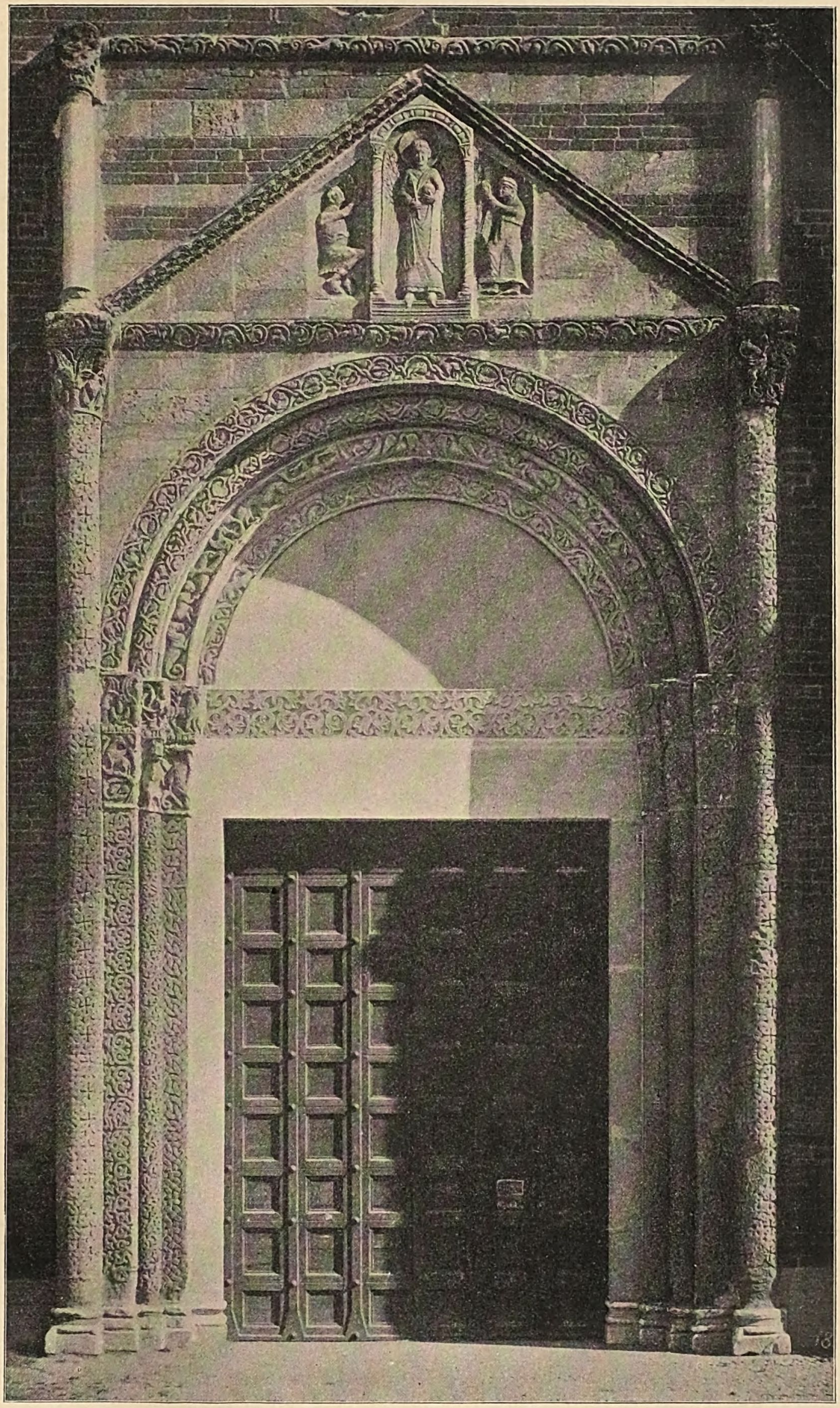


Abb. 11: Portal von San Pietro in Ciel d'oro zu Pavia.

Mit dem 11. Jahrhundert hörte der Einfluss der Ornamentik nach langobardischem Geschmack nicht auf, vielmehr übt sie noch im 12. Jahrhundert eine bestimmende Einwirkung auf das romanische Ornament aus. Man fuhr fort Ueberbleibsel früherer Bauten, welche mit langobardischem Flechtwerk geschmückt sind, zu verwerthen. Das zeigt das Portal der Kirche zu Maderno am Gardasee. Besonders bemerkenswerth ist dort auch in einem der Rundbogen über dem Tympanon ein Streifen mit phantastischen Thieren. Sie sehen aus, als wären sie aus Leder geschnitten und aufgelegt, also auch hier noch das langobardische Flachrelief. Am Portal von San Pietro in ciel d'oro zu Pavia (Abb. 11) ist es sehr lehrreich zu beobachten, welchen Sieg das Ornament der Langobarden noch so lange nach dem Untergang dieses Volkes davonzutragen vermag. Das erhaltene Portal stammt jedenfalls von dem Bau, der durch die Weihe am 8. Mai 1132 durch Papst Innocenz II. seinen Abschluss fand.*) In der Portalschräge waren ursprünglich zwei Glieder mehr vorhanden, ein Säulchen und ein Pfosten, so dass das Portal eine grössere Tiefe hatte.**) An diesem Portal sind die jetzigen innersten verzierten Pfosten und die hohen Säulchen, welche es seitlich begrenzen, einem älteren Bau entnommen, sie sind mit langobardischem Flechtwerk verziert, und dieses hat den grössten Einfluss geübt auf die Gestaltung der übrigen Ornamentik. Die beiden Säulchen in der Schräge und die beiden Aussenpfosten mit ihrem langobardisirenden Rankenwerk mögen auch schon von einem älteren Bau stammen.†) In der rundbogigen Umrahmung des Tympanon aber und in den beiden wagerechten Gesimsen über dem eigentlichen Portal haben wir Ornamente des 12. Jahrhunderts. Es ist ein Rankenwerk mit ganz naturalistischen Blättern, welche die stoffliche Weichheit der Natur nachzuahmen suchen, und mit einzelnen Thieren darin, aber so dicht verflochten und so auf Licht- und Schattenwirkung berechnet, wie es nur dadurch gekommen sein kann, dass der Steinmetz sich der Gesammtwirkung der vorhandenen langobardischen Ornamente anzubequemen suchte. An dem Kapitell des linken hohen Säulchen klingt die Kerbschnittbehandlung nach. Eine Weiterbildung des Stils über den langobardischen hinaus beobachten wir ausser in dem Naturalismus der Ranken an dem Streifen mit Thieren, der hier ebenso wie in Maderno die Archivolten über dem Tympanon schmückt. Der Bildhauer begnügt sich nicht mehr mit der ornamentalen Auffassung und der lederartigen Erscheinung, sondern die Ungeheuer sind möglichst plastisch und rund herausgearbeitet. Denselben Uebergang zu runderer Reliefbehandlung zeigen die Kapitelle im Innern, von denen eines einen Kentaur auf der Jagd und ein anderes einen Kentaur als Rinderhirten darstellt. Die Gestalten sind präcis und mit gutem Stilgefühl gezeichnet. Der Erzengel Michael mit den beiden Verehrenden in dem Giebeldreieck über dem Portal sind einer altchristlichen Skulptur nicht ungeschickt nachgebildet. Ausserdem sind die Kapitelle mit ähnlichem Flecht- und Rankenwerk geschmückt wie die Pfosten und Säulchen des Portals, aber es kommen auch Nachahmungen des korinthischen Kapitells vor. Man erkennt den grossen Eifer der Zeit zu lernen. — Im Mai 1894 kam in einem Hause, welches bei der Restauration des Domes zu Pavia abgebrochen wurde, ein Portal zum Vorschein, welches die grösste Aehnlichkeit mit dem Portal der Kirche San Pietro in ciel d'oro hat. Es waren bei der Aufdeckung an den älteren langobardischen Stücken noch Spuren der Bemalung vorhanden; der Grund, auf welchem

*) Ueber die Kirche San Pietro in ciel d'oro haben wir folgende Daten: ihre Gründung geht in die frühe Langobardenzeit zurück. Seit Agilulf scheint sie bedeutend gewesen zu sein. Aripert bereicherte sie mit vielen Gütern. Luitprand baute sie im Jahre 722 um. Im Beginn des 12. Jahrhunderts wurde sie restaurirt und Innocenz II. weihte sie am 8. Mai 1132. Das nächste Datum, das wir über bauliche Veränderungen haben, ist dann erst 1487. P. Talini: La basilica di San Pietro in ciel d'oro in Pavia. Archivio storico lombardo 1878 S. 23. Mothes, der in seiner Geschichte der italienischen Architektur im Mittelalter alle Denkmäler meistens um Jahrhunderte zu früh datirt, setzt das Portal von San Pietro in das 10. Jahrhundert. Die Kirche wird restaurirt und ein Theil der Kapitelle im Innern ist erneut.

**) Crisanto Zuradelli: La basilica di San Pietro in cielo d'oro ed i suoi ricordi storici. Pavia 1884. S. 18.

†) Der Fries über dem Architrav ist wohl modern. Die Kirche sollte ursprünglich eine Vorhalle bekommen. Es sind Ansätze zu den Bögen vorhanden.

das Flechtwerk aufliegt, war roth; damit wird wohl Stückelbergs Annahme, dass die langobardischen Skulpturen nicht bemalt waren, widerlegt.

Die Beeinflussung des romanischen Ornamentes durch das Langobardische an dem Portal von San Pietro in Ciel d'oro könnte zufällig erscheinen, weil hier die alten Werkstücke mit verwerthet wurden, dass dort jedoch nicht ein Ausnahmefall vorliegt, beweist das Portal des linken Querhausarmes von San Michele zu Pavia (Abb. 12). Gleichzeitig werden wir durch den plastischen Schmuck von Querhaus, Chor und Krypta dieser Kirche wieder einen Schritt weiter geführt. Aus der Betrachtung der Skulpturen geht zweifellos hervor, dass diese Theile der Kirche von einer anderen Bauperiode stammen als das Langhaus mit der Fassade. Jeder von diesen beiden Theilen trägt in sich einen einheitlichen Charakter. Das Portal des Querhauses ist an seinen Pfosten, Säulchen und Rundbogen überreich mit Rankenwerk verziert, dessen Formen grösstentheils von dem langobardischen Rankenwerk abweichen, in welchem aber doch fast jeder Strich die Entlehnung der Kerbschnittmanier von langobardischen Denkmälern verräth. Es ist dadurch ein ganz eigenartiges Ornament herausgekommen, an einzelnen Stellen, namentlich an den Kapitellen, tritt auch noch Flechtwerk mit Endigungen in Blätter auf, und die Stengel von einigen Ranken sind dreisträhnig wie die Bänder des langobardischen Flechtwerks. Nur in den äussersten Pfosten und im äussersten Rundbogen finden sich fast gar keine langobardische Erinnerungen mehr. Am Architrav ist die Halbfigur Christi in einem Rundmedaillon, Petrus und Paulus überreichen die Schlüssel und eine Schriftrolle, die Apostel nahen in demüthiger byzantinischer Stellung. Im Giebelfeld steht der Erzengel Michael in Relief. An den innersten Thürpfosten klettern klobige, fast frei gearbeitete Ungeheuer herum. — Aehnliche Ornamente wie am Portal treten im Innern des Querhauses auf, besonders an dem halbrunden Wulst, welcher den Eingang zur Nische in der Schlusswand des rechten Querarmes oben umfasst. Die Kapitelle, von denen die schönsten in der ebengenannten Nische, in einer Nische der rechten Seitenwand des linken Querschiffarmes und in der Krypta sich befinden, ahmen entweder korinthische Kapitelle geschickt nach, oder sie sind mit Ungeheuern und menschlichen Figuren verziert, welche gut angeordnet und sorgfältig gearbeitet sind. An dem Gesims über den Kapitellen der Nische im rechten Querarm ist in Weinranken eine Weinlese und eine Jagd, ebenfalls in sorgfältiger Arbeit, dargestellt. Alle diese Skulpturen haben nichts mehr von der flachen Reliefart des langobardischen Stils, sondern ihre Formen sind plastisch rund, es ist richtiges Hochrelief. An einem Kapitell der Vierungspfeiler haben wir zwei zu den Seiten einer Palme stehende Greife von schöner stilvoller Zeichnung und an einem anderen zwei ebenso schöne Sphinxe, an Kapitellen der Krypta finden sich schön stilisirte Löwen.

Von den genannten Kirchen können wir nur die von San Pietro in ciel d'oro sicher datiren, da wir den Bau mit der Weihe vom Jahre 1132 in Verbindung bringen müssen. Aber auch das Portal von Maderno und Querhaus, Chor und Krypta von San Michele zu Pavia werden ungefähr gleichzeitig sein, Maderno vielleicht etwas früher, weil das Portal noch nicht so stark vertieft ist, und die genannten Theile von San Michele etwas später, weil die Form der figürlichen Reliefs etwas weiter entwickelt ist. Wir kommen auf das vielumstrittene Datum von San Michele noch ausführlicher zurück.

Die genannten Werke aus den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts legen das Hauptgewicht auf das Formale und gelangen darin zu schöner Wirkung. Die Bildhauer verstehen den eigenthümlichen Reiz des langobardischen Ornaments und wissen ihm andere Ornamente in der Gesammtwirkung anzupassen. Andererseits vermögen sie auch antike Kapitellformen geschickt nachzuahmen. Sie verstehen es, phantastische Thiere in stilvolle Formen zu bringen, womit an den Kapitellen von Sant' Ambrogio zu Mailand schon im 11. Jahrhundert ein erfreulicher Anfang gemacht war. Dieses Stilgefühl lässt sie in figürlichen Darstellungen anfangs die zeichnerische Art und das Flachrelief nach langobardischem Geschmack beibehalten und veredeln, dann schreiten sie allmählich zum Hochrelief vor und

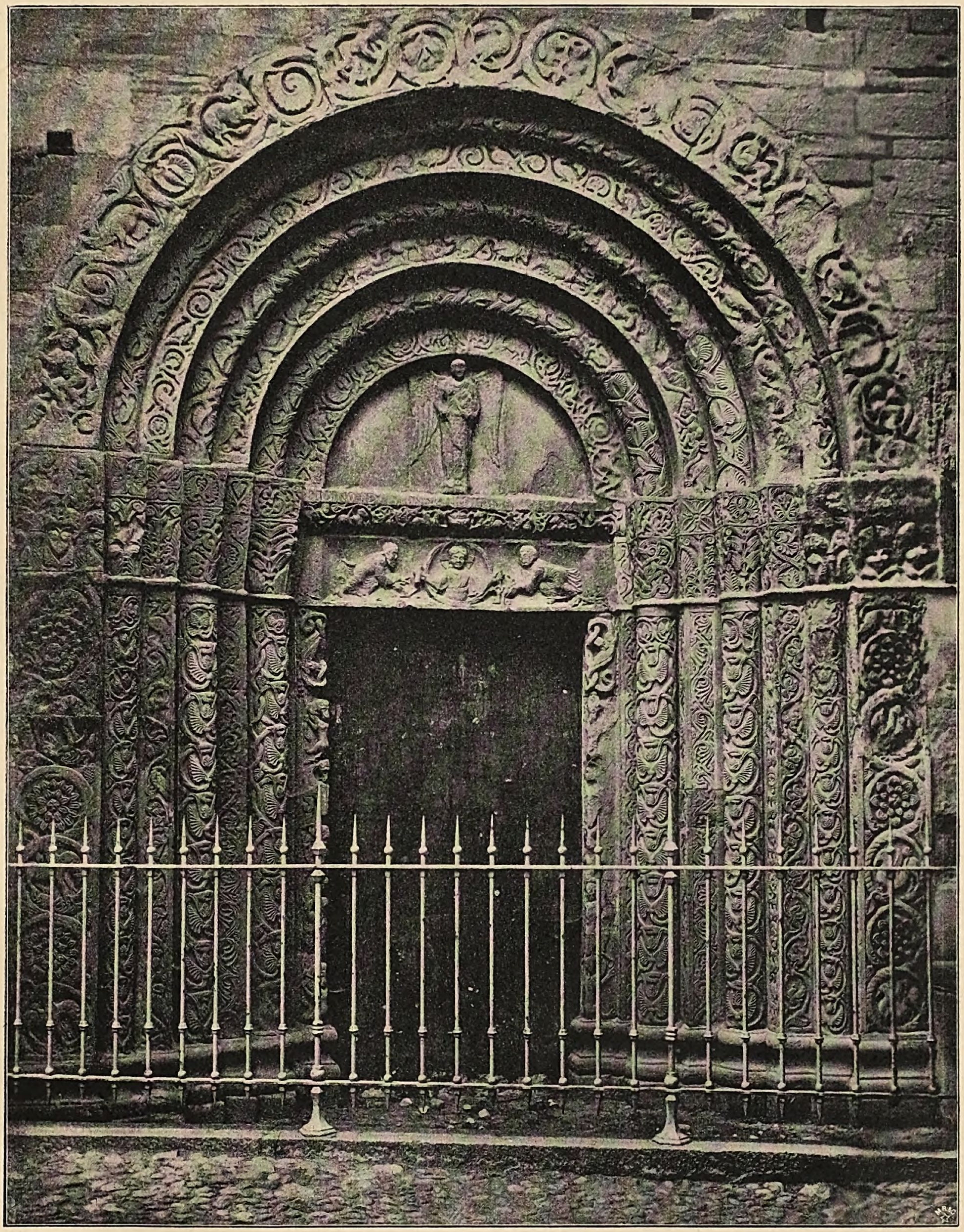


Abb. 12: Portal des linken Querhausarmes von San Michele zu Pavia.

haben auch da einen schönen Erfolg zu verzeichnen, wie San Pietro in ciel d'oro und San Michele beweisen. Sie verrathen in der schönen Komposition des Portals von Maderno und San Pietro in ciel d'oro auch feines architektonisches Gefühl. Wir werden im folgenden sehen, dass als herrschende Strömung in Oberitalien sich eine Kunst herausbildete, welche auf die Form sehr wenig achtete und den Inhalt in den Vordergrund rückte. Dieser stehen die genannten Skulpturen gegenüber. Zur Erklärung des Entstehens dieser letzteren kann uns vielleicht dienen, dass ja das ganze Bestreben der langobardischen Plastik ein formales war, dass durch jahrhundertelange Uebung das Auge der Steinmetzen in dieser Richtung geschult war. Wir haben ja auch die Einwirkungen der langobardischen Arbeiten im einzelnen verfolgen können. Im 11. Jahrhundert war man noch unsicher und schielte nach byzantinischen Kapitellen als Muster hinüber. Erst im Anfang des 12. Jahrhunderts hatte man sich zum Verständniss der langobardischen Muster hindurchgearbeitet, war aber gleichzeitig selbständig genug, sich in der Herausbildung des eigenen romanischen Stils nicht stören, sondern nur beeinflussen zu lassen. Bei der Sicherheit des Auges und der Hand in Erkenntniss und Nachbildung der Form gelingt auch der weitere Schritt zu figürlicher Darstellung, sowie die gelegentliche Nachbildung eines antiken Architekturgliedes. Wir werden später sehen, dass auch dieses formale Bestreben in der oberitalischen Plastik nicht verloren war, sondern in der Kunst eines Meisters eine herrliche Blüthe zeitigte.

Erste Entwickelung der romanischen Plastik.

Anfänge der bürgerlichen Freiheit.

Mit Otto I., welcher zum ersten Mal im Jahre 951 nach Italien zog, trat eine gänzliche Wandlung in den politischen Verhältnissen des Landes ein. Nachdem er Italien mit seinem Reiche vereinigt, denkt für lange Zeit niemand daran, der Oberherrschaft der deutschen Kaiser zu widersprechen. Von da an begannen unter der Gunst der Ottonen die Städte eine grössere Wichtigkeit zu erlangen, und der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft veränderte sich. Während dieser segensreichen Zeit muss in Oberitalien und speziell in der Lombardei und im Gebiet von Verona eine starke Beimischung deutschen Geistes und deutschen Blutes erfolgt sein. Je mehr aber andererseits die Städte erstarkten, desto mehr bildete sich der Wunsch nach Selbständigkeit heraus. Schon Otto's III. Nachfolger, Heinrich II., hatte mit dessen erster Regung gegenüber der deutschen Fremdherrschaft zu kämpfen in jenem gewaltigen Aufstand zu Pavia am 15. Mai 1004, am Abend des Tages, an welchem Heinrich dort zum König von Italien gekrönt worden war. Der grösste Theil der Stadt wurde dabei zerstört. Zwar wurde der Aufstand niedergeworfen, und die übrigen lombardischen Städte beeilten sich darauf, dem Kaiser ihre Unterwürfigkeit zu zeigen, aber es war doch das erste Symptom jener sich immer wiederholenden Kämpfe, in welchen die deutschen Kaiser seitdem um die Herrschaft in der Lombardei ringen mussten.

Dass nicht Nationalgefühl in modernem Sinne die Ursache der Aufstände war, sondern nur das Streben nach politischer Selbständigkeit, zeigt die folgende Erhebung beim Regierungsantritt Konrads III. 1024, denn der weltliche Herrenstand, welcher diesen Aufstand entzündet hatte, und sich von der Macht der durch die Kaiser begünstigten Bischöfe zu befreien dachte, ging mit dem Plan um, sich einen König aus Frankreich zu holen. Dennoch drängte die Entwicklung ganz von selbst auf die Betonung des Nationalen, wenn wir darunter das Einheimische verstehen, hin. Im Jahre 1036 rief der Erzbischof Aribert von Mailand den Kaiser Konrad III. zu Hilfe gegen die Valvasoren, den Lehensadel, aber als der Kaiser den Erzbischof, weil er glaubte, dass er im Geheimen zur nationalen Partei halte, d. h. mit dieser nach Selbständigkeit strebe, zu vergewaltigen suchte, da wurde der Erzbischof plötzlich der Nationalheld, der Aufstand entflammte die ganze Lombardei, und es begann ein Kampf zwischen den Landeseingesessenen und dem deutschen Heere, in welchem das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei den Lombarden den Parteihader, der die Veranlassung zu dem Zuge Konrads gewesen war, aufhob. Dass unter Heinrich IV. in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Lombardei wieder auf Seiten des Kaisers war, geschah aus Hass gegen Gregor VII., dessen Oberherrschaft sie sich nicht fügen und dessen Kirchenreform sie nicht annehmen wollte. Unter der Schwäche Heinrichs IV. errangen die oberitalischen Städte immer mehr Selbständigkeit, und ihre Freiheit wuchs immer kräftiger empor.



Abb. 13: Relief von Wilhelm an der Fassade des Domes zu Modena, links neben dem Hauptportal.



Abb. 14: Relief von Wilhelm an der Fassade des Domes zu Modena, rechts neben dem Hauptportal.

Wilhelm von Modena.

Mit der Freiheit erstand in den oberitalischen Städten, wie wir sehen werden, auch eine Kunst des freien Bürgerthums. Ihr erstes Denkmal sind die Skulpturen des Domes zu Modena.

Die hauptsächlichsten Stücke sind vier Felder mit Reliefs, welche an der Fassade über den beiden Nebenportalen und zu beiden Seiten des Hauptportals angebracht sind. Sie stellen dar: die Schöpfung des Menschen, den Sündenfall und die ersten Blutthaten, die Bestrafung durch die Sündfluth und den Wiederbeginn des Menschengeschlechtes mit Noah.

I. Relief über der linken Seitenthür. 1. Als Einleitung zu der ganzen Folge erscheint Gott Vater in Halbfigur in einer Mandorla, welche von zwei Engeln mit grosser körperlicher Anstrengung getragen wird. Gott hält in der Linken ein offenes Buch, auf dessen Inschrift EGO SVM lux muNDI VIA VERA X VITA PERENNIS er mit der Rechten zeigt. 2. Schöpfung Adams. Gott legt Adam, der noch nicht fest auf den Beinen stehen kann, die Hand auf das Haupt, um ihn mit Lebenskraft zu durchströmen. 3. Schöpfung Eva's. Gott hat Eva bei der Hand gefasst, und auf seinen Wink steigt sie aus der Seite des schlafenden Adam empor. 4. Sündenfall. Adam steckt den ganzen Apfel, welchen Eva ihm gegeben hat, in den Mund und beisst mit grossem Appetit hinein. Eva sieht sich forschend nach ihrem Gatten um, wie es ihm schmecke, und ist im Begriff, der Schlange, die sich vor ihr um einen Baum ringelt, einen zweiten Apfel aus dem Maul zu nehmen. Beide bedecken ihre Blösse mit Feigenblättern.

II. Relief links neben dem Hauptportal (Abb. 13). 1. Gott Vater wirft Adam und Eva den Sündenfall vor. Ganz vorzüglich ist die Furcht der beiden Sünder ausgedrückt, man merkt es, wie ihre Knie zittern, und sie kratzen sich verlegen hinter den Ohren. Gott spricht milde, aber eindringlich zu ihnen. 2. Der Engel mit dem Schwert vertreibt Adam und Eva aus dem Paradiese. Sie stützen voller Trauer und Scham die Wangen in die Hand. 3. Adam und Eva, lang bekleidet, bearbeiten beide mit Hacken das Feld.

III. Relief rechts neben dem Hauptportal (Abb. 14). 1. Abel und Kain bringen ihre Opfergaben, ein Lamm und Getreide, dar. Gott thront zwischen ihnen mit offenem Buch in einem Ringe, welcher auf einer Plinthe ruht. Diese liegt auf Kopf und Nacken eines knienden Mannes, der sie mit grosser Kraftanstrengung trägt. Neben dem Knienden steht der Hexameter:

HIC P̄MIT
HIC PORT..
GEMIT HIC
NIMIS ISTE
LABORAT*)

2. Abel bricht unter dem Keulenschlag Kains zusammen. Das kraftlose Zusammenklappen ist sehr drastisch dargestellt. 3. Gott fragt Kain nach seinem Bruder. Kain ist beide Male durch ein freches und gemeines Gesicht gekennzeichnet; er leugnet mit sehr ausdrucksvoller Gebärde. Gott aber legt ihm die Hand auf die Schulter, als wenn er sagen wollte: Du kannst mir nichts vorreden.

*) Hic premit, hic portat, gemit hic, nimis iste laborat.

IV. Relief über der rechten Seitenthür. 1. An die erste Blutthat reiht sich die zweite. Lamech tödtet einen Menschen durch einen Pfeilschuss. Diese Scene wird in der byzantinischen Bilderfolge des alten Testaments immer mit dem Todtschlag Kains und der Sündfluth verbunden, um die Sünden der Menschheit vorzuführen. Ganz vorzüglich ist es dargestellt, wie Lamech, welcher den Pfeil abschiesst, blind ist (wovon die Bibel nichts weiss) und ohne zu sehen, den Kopf geradeaus richtet; ebenso vorzüglich ist es, wie der Jüngling, welchen der Pfeil in den Hals getroffen hat, sterbend zusammensinkt. Seine Knie erschlaffen, und er fällt auf demselben Punkt nieder, auf welchem er stand. Mit der Rechten greift er unwillkürlich nach dem Zweig eines Baumes, um sich noch zu halten, aber man fühlt dem Griff der Hand an, dass ihm schon keine Kraft mehr innewohnt. Der Kopf sinkt mit geschlossenen Augen hinten über. 2. Noah und seine Frau blicken aus der Arche heraus, welche auf den Fluthen schwimmt, sie ziemlich gleichmüthig, er scharf hinausspähend, ob noch kein Land zu sehen ist. 3. Noah verlässt mit seinen drei Söhnen die Arche. Noah schreitet voran, der zunächst folgende legt ihm die Hand auf die Schulter, um ihn zu fragen, wohin es gehen soll; Noah wendet den Kopf nach ihm zurück und zeigt mit der Hand voraus. Ebenso lebendig unterhalten sich die beiden folgenden Söhne unter einander über das Ziel des Weges, und der eine von ihnen lächelt.

Ein Relief, welches links oberhalb des Hauptportals eingelassen ist, giebt die Zeit an, in welcher der Bau der Kirche begonnen wurde, und den Namen des Künstlers, der die Reliefs geschaffen. Enoch und Elia als Vertreter der Unsterblichkeit, weil beide nicht gestorben, sondern wegen ihrer Gerechtigkeit lebendig in den Himmel erhoben wurden, halten eine Inschrifttafel zwischen sich, auf welcher die Verse stehen:

DV̄GEMINICANCER
CVRSV̄CONSENDIT
OVANTES · IDIBVS
INQVINTISIVNIISVPTPR
MENSIS · MILLEDEI
CARNISMONOSCEN
TV̄MINVSANNIS ·
ISTADOMVSCLARI
FVNDATVRGEMINI
ANI · INTERSCVLTORESQVAN
TOSISDIN̄VSONORECLA
RESCVLTVRANVCWILIGELMETVA.*)

Die Reliefs sind mit dem Plan der ganzen Fassade zusammengedacht, sodass kein Zweifel

*) Dum Gemini Cancer cursum contendit ovantis
Idibus in quintis Junij sub tempore mensis,
Mille Dei carnis monos centum minus annis
Ista Domus Clari fundatur Geminiani.
Inter scultores quanto sis dignus onore
Clare scultura nunc, Wiligelme, tua.

monos muss das griechische μόνος sein, trotzdem das kurze o nicht in den Hexameter passt, da das Jahr 1099 für den Beginn des Baus auch durch die in der folgenden Anmerkung wiedergegebene Inschrift am Chor bestätigt wird.

(Während der Krebs den Lauf des jubelnden Zwillings erstrebt,
An den Iden, den fünften (?) zur Zeit des Monats Juni,
In den Jahren tausendeinhundert weniger eins der Fleischwerdung Gottes
Wird dieses Haus des heiligen Geminianus gegründet.
Wie grosser Ehre unter den Bildhauern seiest Du würdig,
Berühmt durch Deine Skulptur jetzt, o Wilhelm.)

darüber sein kann, dass das Datum des Juni 1099 für den Beginn des Baus*) ungefähr auch die Entstehungszeit der Reliefs ist. Dieses Inschriftsrelief ist von einem Schüler Wilhelms gearbeitet.

Die Gestalten der Reliefs sind plump und schwer beweglich. Mit dicken bäurischen Gesichtern, aber sowohl die Köpfe als auch die Bewegungen des Körpers sind sehr ausdrucksvoll, und selbst feinere seelische Regungen sind nicht ungeschickt zur Darstellung gebracht. Die Wiedergabe des Inhalts, Erzählungen und seelische Schilderungen, stand dem Meister in erster Reihe, er wollte vor allen Dingen deutlich sein, und greift dabei kräftig zu, so dass seine Ausdrucksweise etwas derb Bäurisches hat, wovon namentlich das energische Zubeissen des Adam beim Sündenfall, das verlegene Sich hinter den Ohren kratzen von Adam und Eva bei der Ueberführung ihrer Schuld Zeugniss ablegen. Nicht minder tritt die Neigung für das Drastische und das greifbar Thatsächliche hervor in den tragenden Figuren: der Meister verschmähte das ältere Motiv, dass die Mandorla Gottes von zwei fliegenden Engeln getragen wird: in derber Deutlichkeit lässt er seine Engel fest auf der Erde stehen und mit grosser Mühe den Rahmen mit dem Bilde Gottes emporhalten. Auch der beim Opfer Kains und Abels kniende Träger ist eine ganz neue Figur, dem realistischen Ausdruck zu Liebe erfunden und durch die Inschrift noch besonders betont. Dieses bäuerisch deutliche Element der Kunst ist wahrhaft auf das Volk berechnet, das sich darin selber wiederfindet, so hat Wilhelm eine Volkskunst geschaffen. Den noch ungebildeten Bürgern war umsomehr gedient, je handgreiflicher die Darstellung war, und das vulgäre Element dieser Kunst ist ihr wahrer Vortheil. Es unterscheidet sich sehr stark von dem Vulgären, wie es die byzantinische Kunst in ihrer letzten Zeit aufzuweisen hat (z. B. in den Mosaiken der Vorhalle von San Marco zu Venedig, 13. Jahrhundert). Die byzantinische Kunst suchte sich, als ihr künstlerisches Vermögen schon fast ganz erstorben war, durch triviale Ausführlichkeit und viele, oft läppische Einzelzüge nach der Natur aufzuhelfen**). Wilhelm dagegen ist in seiner Natürlichkeit immer prägnant und erhöht dadurch die Lebendigkeit des Ausdrucks im besten Sinne. Seine Erzählung ist immer knapp, klar und dem Gegenstande angemessen, die seelische Schilderung ist so vorzüglich, dass man geneigt ist darüber die Plumpheit der Figuren zu übersehen. Es ist eine jugendfrische naive Kunst, während jene spätbyzantinische greisenhaft ist.

Wie im Inhalt, so ist der Künstler auch in der Form im wesentlichen selbständig. Wohl hat er altchristliche oder früh byzantinische Elfenbeinarbeiten studirt, davon zeugen die schmalen strichartigen Falten, aber die vierschrötigen Figuren mit den plumpen Füssen und den schwieligen Händen, die derben bäuerischen Gesichter sind ganz sein eigen, aus guter und naiver Naturbeobachtung hervorgegangen. Er hat sich auch nicht von der antiken Reliefkunst zur Nachahmung verleiten lassen, sondern seine Figuren wie in freiem Raum gedacht und gar nicht ungeschickt auf die glatte hintere

*) Den Namen des Baumeisters erfahren wir aus einer Inschrift aussen am Chor gegenüber dem Palazzo Communale:

Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus
Est operis princeps hujus, rectorque magister.
Quo fieri caepit demonstrat litera presens.
Anni post mille Domini nonaginta novemque.

Historia dell'antichissima città di Modena di D. Lodovico Vendriani. Modena 1666 S. 65. Im Jahre 1106 wurde der Körper des heiligen Gimignano, der Bischof von Modena gewesen war, in die Krypta verbracht, deren Altar in Gegenwart der Markgräfin Mathilde durch Paschalis II. geweiht wurde. Die ganze Kathedrale wurde erst 1184 durch Lucius III. geweiht. Dartein: Etude sur l'architecture lombarde. Paris 1865—82.

Dartein hält irrthümlicher Weise Wilhelm für einen Zeitgenossen von Benedetto Antelami, während allein schon der Umstand dagegen sprechen muss, dass, wie wir sehen werden, gegen Ende des 12. Jahrhunderts in ganz Oberitalien unter dem mächtigen Einfluss des Nikolaus Vorhallen vor den Portalen üblich waren, und der Dom von Modena eine solche noch nicht zeigt. 1209 wurde nach Dartein das grosse Südportal des Domes von Modena gebaut und dieses zeigt gegenüber dem Hauptportal der Fassade einen so viel weiter entwickelten romanischen Stil, dass zwischen ihm und den Arbeiten Wilhelms gewiss ein Jahrhundert liegen muss.

**) Vergl. meine Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters bis zu Ende der romanischen Epoche. Bielefeld und Leipzig 1897. Seite 378 f.

Relieffläché aufgesetzt. Seine Relieffelder bilden gleichmässig vertiefte Kästen, die am obern Rand durch eine kleine Bogengallerie eingefasst sind, in sie sind die Figuren ohne Zwang hinein gelegt, so dass sie bequem Platz haben, an kompositionelle Schönheit oder Regelmässigkeit ist dabei nicht gedacht. Wie eifrig trotz scheinbarer Sorglosigkeit der Meister die Form studirte, das zeigen zwei Reliefs, welche rechts und links oberhalb des Hauptportals an der Fassade eingelassen sind. Sie sind unverkennbar von der Hand Wilhelms und stellen nach der Antike kopirt je einen Genius mit umgestürzter Fackel und einem Kranz in den Händen dar. (Abb. 15.) Solche Studien also hat der Künstler gemacht und



Abb 15: Genius mit der umgestürzten Fackel. Relief von Wilhelm an der Fassade des Domes zu Modena.

sich dennoch seine Selbständigkeit gewahrt, ein bedeutsames Zeichen für die Stärke seiner künstlerischen Natur. Daher ist auch in die Körper der beiden Genien soviel von seiner Eigenart hineingekommen, dass man seine Hand deutlich herausfühlt. Auch im Inhaltlichen bewahrt er selbst bei diesen Kopien seine Selbständigkeit, er sucht das antike Vorbild zu überbieten und lässt die Knaben sich energisch auf ihre Fackeln stützen, indem er dadurch einen Schritt weiter zum Natürlichen zu thun glaubt.

Das Hauptportal*) (Abb. 16) liegt flach in der Wand, seine Pfosten sind an der Vorderseite mit akanthusartigem Ranken- und Blattwerk geschmückt, welches von knienden oder halb knienden Männern getragen wird und in welches menschliche, thierische und Fabelwesen verflochten sind. Dasselbe Ornament umzieht auch das Halbrund des Tympanon. An der inneren Seite der Pfosten stehen unter Rundbogen, welche von je zwei Säulchen getragen werden, sechs alttestamentliche Gestalten, meist Propheten; zu den beiden obersten, Habakuk und Moses, schwebt von oben je ein Engel herab. Wie an den grösseren Reliefs sind die Einzelnen als Freifiguren gedacht, und es sieht so aus, als wenn sie halbirt und auf den Boden der Nische aufgelegt wären. Sie stehen nicht ruhig da als müssige

*) Die örtliche Ueberlieferung schreibt dieses Hauptportal fälschlich dem Nikolaus, dem Meister des Portals von der Kathedrale zu Ferrara, zu.

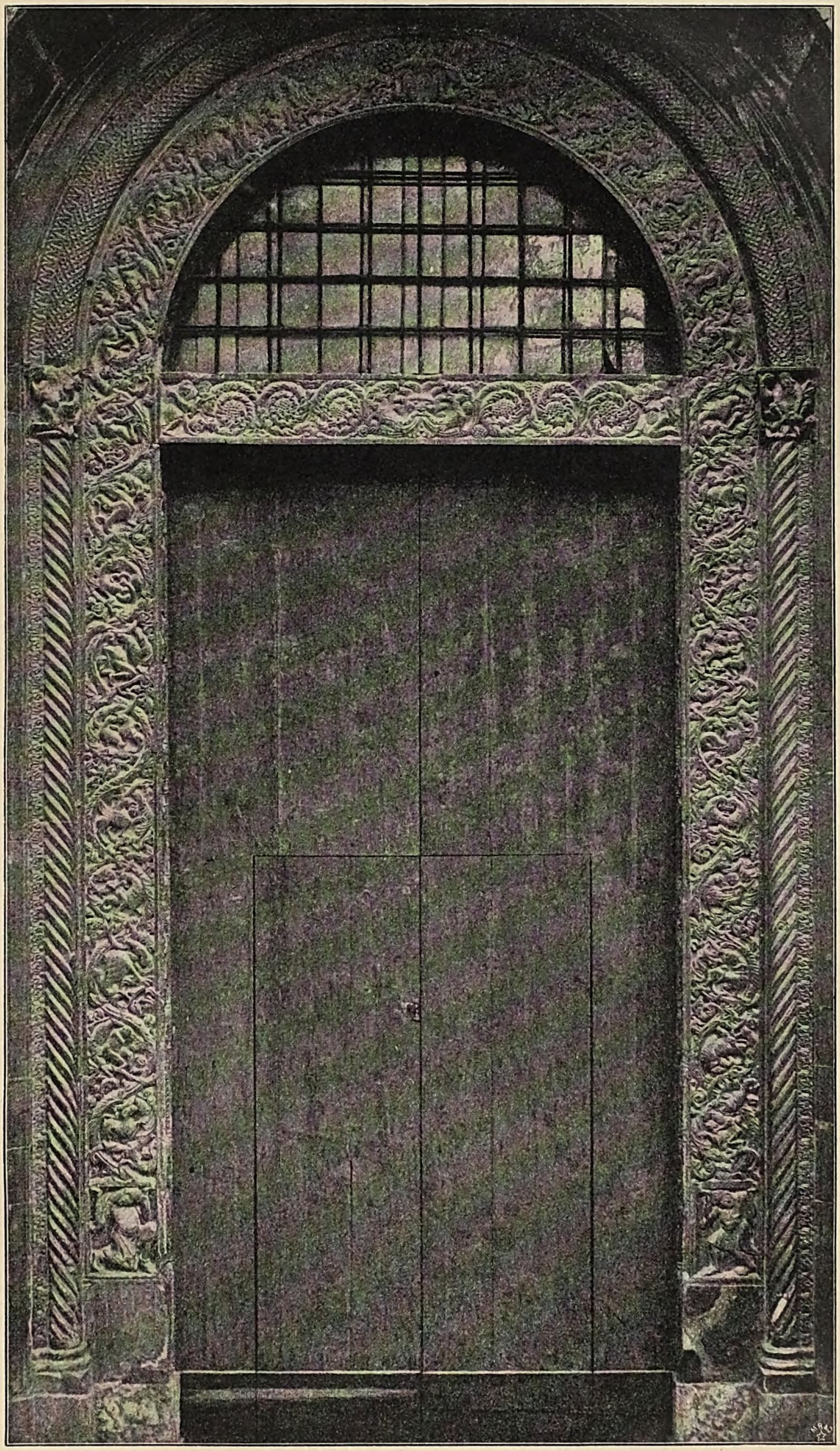


Abb. 16: Hauptportal in der Fassade des Domes zu Modena.

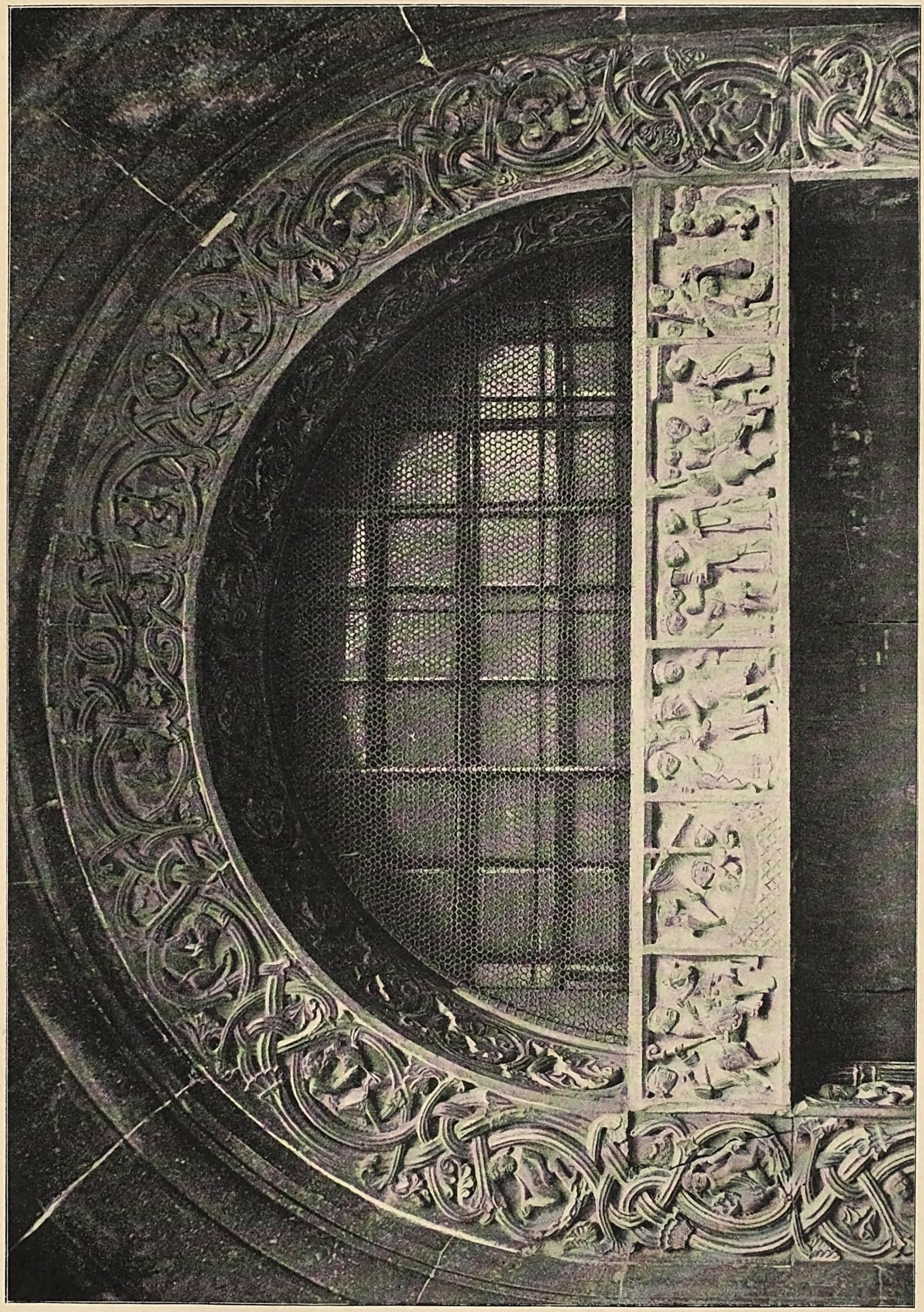


Abb. 17: Architrav und Lünettenumrahmung von der kleineren Thür in der Südwestfassade des Domes zu Modena.

Dekoration, sondern jeder ist eine Persönlichkeit, die um ihrer selbst willen erfunden ist. Kein Zweifel, dass der plastische Schmuck dieses Portals ebenfalls der Hand Wilhelms entstammt. Das beweisen die alttestamentlichen Figuren, welche denselben Gesichtstypus wie die Figuren auf den grossen Reliefs haben, das beweisen die knienden Rankenträger, welche den Mandorlaträgern entsprechen, das beweist auch die Sonderart des Ranken- und Blattwerks. Es ist sehr dicht geflochten, und in der Häufung der Blätter und Gestalten ist keine übersichtliche Klarheit, es kam dem Meister nur darauf an, den Raum körperlich zu füllen, und er achtete nicht auf kompositionelle Schönheit und malerische Wirkung durch Benutzung der Schatten des tiefer liegenden Grundes, also auf das eigentlich Dekorative, wie es die gleichzeitigen Künstler in Apulien an ähnlichen ornamentalen Arbeiten so meisterhaft verstanden haben.*) Das Rankenwerk ist weich und schmiegsam, das antike Vorbild richtig verstanden, die Thiere sind sehr gut und die menschlichen Wesen nicht schlecht.

Als eine Nachbildung dieses Portals offenbart sich die kleinere Thür von der Südwestfassade des Doms, die sog. Porta dei Principi. Das Rankenwerk, welches sie umfasst, besteht fast ausschliesslich aus Stengeln, und dadurch werden viel bessere Licht- und Schattenwirkungen erzielt. Der Architrav enthält in sechs kleinen annähernd quadratischen Feldern Scenen aus dem Leben des San Gimignano, in kleinen, eng aneinander gedrängten Figuren, deren Stil bei schwächerer Ausführung ungefähr dem Wilhelms entspricht, die Erzählung ist auch hier sehr lebendig. (Abb. 17.)

Die dargestellten Scenen beziehen sich mit Ausnahme der letzten alle auf das Wunder der Teufelaustreibung an der Tochter des Kaisers Jovianus. Nach den Acta Sanctorum 31. Januar rief der Teufel aus der Prinzessin, dass er nur auf Befehl des Bischofs Geminianus entweichen werde. Niemand am Kaiserlichen Hof wusste anzugeben, wo dieser Bischof lebte, deshalb sandte der Kaiser Boten nach allen Richtungen aus. Schliesslich wurde er in Modena aufgefunden. Die Boten trugen dem Heiligen die Bitte des Kaisers vor, dass er nach Konstantinopel kommen möge, um die Prinzessin zu heilen.

1. Geminianus machte sich mit einigen Klerikern und Laien auf den Weg. In dem ersten Darstellungsfelde reitet der Heilige auf einem zierlich aufgezäumten Pferde voraus, ein Diener, der seinen Bischofsstab trägt, folgt ihm zu Fuss.

2. Sie gelangten an das Gestade des Adriatischen Meeres und schifften sich dort ein. Unterwegs erregte der Teufel einen furchtbaren Sturm, so dass die Schiffsleute voller Angst den schlafenden Heiligen weckten. Dieser rief Christus an, und der Sturm schwieg. Die Darstellung zeigt ein Segelschiff, aus welchem der Steuermann besorgt nach dem Himmel aufschaut. Der Heilige erhebt segnend die Hand, sein Begleiter hält ein Buch.

3. Im Palast des Kaisers angelangt, befiehlt der Heilige dem Teufel zu entweichen, und die Tochter des Kaisers wird geheilt. Auf dem Relief hält der Kaiser das Mädchen in seinen Armen,

*) Vergl. meine Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters. Seite 516. Besonders deutlich wird es, wie fern der oberitalischen Plastik architektonisch-dekorative Gedanken lagen, wenn wir die Kapitelle des aus dem 12. Jahrhundert stammenden oberen Stockwerks des Kreuzganges von Santo Stefano zu Bologna vergleichen mit den Kämpfern in der kleinen Arkadengalerie über der Aussenwand des rechten Seitenschiffes am Dom zu Bitonto in Apulien. An Santo Stefano zu Bologna ist an einigen gekuppelten Säulchen an Stelle der Kapitelle ein fabelhaftes Wesen eingeschoben. Bei andern wird das eine der beiden Kapitelle durch einen Kentaur oder einen Menschen oder ein Mischwesen aus Menschen- und Thierformen gebildet. Der Verfertiger ist dabei gar nicht auf den Gedanken gekommen, die architektonische Grundform des Kapitells zu wahren, wie es in dem ähnlichen Fall der Künstler vom Dom in Bitonto so meisterhaft verstanden hat. Dort ist der Säulenschaft an Stelle des Kapitells oben etwas verdickt und ornamental in Kerbschnitt verziert. Darüber sitzt ein Kämpfer auf. Dieser wird an einigen Säulchen durch je 2 oder 4 mit dem Rücken gegeneinander sitzende thierische oder fabelhafte Wesen gebildet und zwar Löwen, Löwinnen, Sphinxe, Greife, zweischwänzige Fischweibchen, Wesen mit Drachenleib, Flügeln und Menschenkopf u. s. w. Alle diese Wesen wahren in den allgemeinen Umrissen immer die Gesammtform des Kämpfers und sind ihr mit grossem Geschick und feinem Gefühl eingeordnet.

indes der Teufel auf den Befehl des Heiligen, der wieder von einem Diener begleitet ist, entweicht. Hinter dem Kaiser sitzt seine Gemahlin und erhebt staunend die Hand.

4. Der Kaiser bezeugte dem Heiligen seinen Dank, indem er ihm eine schön verzierte Evangelienhandschrift, einen mit Edelsteinen geschmückten Kelch, ein Pallium und andere kirchliche Gebrauchsgegenstände schenkte. Auch verlieh er ihm Einkünfte aus Ländereien. Die Darstellung zeigt den Heiligen und seinen Begleiter, wie sie die Gaben, den Kelch und die Handschrift, aus den Händen des Kaisers und der Kaiserin in Empfang nehmen.

5. Bei seiner Rückkehr nach Modena wurde dem Heiligen ein glänzender Empfang bereitet. Geminianus, gefolgt von zwei Dienern, deren einer seinen Krummstab trägt, reitet auf das Thor der Stadt zu, unter welchem ihn ein Kleriker begrüsst, indem er ein Weihrauchfass schwingt.

6. Die letzte Darstellung führt die Bestattung des Heiligen vor. Die Leiche wird in die Erde gesenkt, Geistliche und Laien stehen, die kirchlichen Funktionen verrichtend und klagend, dabei.

Alle Darstellungen werden durch lateinische Inschriften erläutert.

An der Unterseite des Architravs befindet sich nach einer vollständig barbarischen Idee, welche an andern italienischen Bauten nicht wiederkehrt, in der Mitte das Lamm Christi in einem Medaillon, welches von zwei Engeln getragen wird. Diese sind rechts und links auf der Begrenzung des betreffenden Feldes stehend gedacht, und ebenso stehen in den beiden äusseren Feldern Johannes der Täufer und ein Prophet mit Inschrifttafeln in den Händen, während sie in Wirklichkeit wagerecht an der Bedachung der Thüröffnung kleben. An der Innenseite der Thürpfosten stehen wie am Hauptportal Einzelfiguren unter Rundbogenarkaden und zwar die zwölf Apostel, ein Bischof und eine nicht mehr erkennbare Gestalt.

Eine eigenartige Ueberraschung bereitet das Portal unter einer Vorhalle an der nordöstlichen Seite des Domes neben dem Campanile. An der Umrahmung des Tympanon, welche nach innen mit Rosetten in Kassetten verziert ist, befindet sich nach aussen eine Darstellung aus der nordischen Sage vom König Artus. (Abb. 18.) Es handelt sich um die Bestürmung einer Burg, welche die Mitte des Rundbogens einnimmt. In ihren Mauern sind zwei Personen WINLOGEE und MARDOC sichtbar. Links schreitet aus der Burg ein Mann BVRMAITVS drei Reitern entgegen, welche hinter einander auf die Burg zureiten. Er holt mit einer Hacke zum Schlage nach dem Vordersten aus. Dieser ist inschriftlich als ARTVS DE BRETANIA bezeichnet; der zweite ISDERNVS sinkt rücklings vom Pferde; der letzte Reiter hat keine Namensbezeichnung. Auf der rechten Seite reitet aus der Burg ein Ritter CARRADO, ihm kommen ebenfalls drei Reiter entgegen, welche durch die Beischrift GALVAGIN, GANVARIVN und CHE bezeichnet sind. Herr Professor Wendelin Foerster in Bonn hat die Güte, mir zu den beigeschriebenen Namen folgende Bemerkungen mitzutheilen: 1. Winlogee ist sicher eine Dame, in französischer Namensform die bekannte Guinloïe. 2. Mardoc kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Mordred sein. 3. Burmaitus? 4. Isdernus ist der wohlbekannte Ritter Ider, es giebt vier dieses Namens. 5. Carrado ist der berühmte, seiner Frau so treue Ritter Carradoc Briebraz. 6. Galvagin scheint der Ritter bester Galvain zu sein. 7. Ganvariun? 8. Che ist sicher der Seneschall Quey, französisch Ke. Herr Professor Foerster behält sich eine Untersuchung über die dargestellte Scene und die noch zweifelhaften Personen vor.

Wie in dieser Umrahmung die nordische Heldensage, so ist an dem Architrav die nordische Thierfabel*) vertreten. Von den fünf nebeneinander stehenden Feldern enthält das Mittelfeld eine aus Schnüren geflochtene geometrische Figur. Das Feld links davon zeigt zwei Hühner, die an einer Stange einen todten Fuchs tragen. (Dieselbe Darstellung öfters in Torcello und Venedig.) Links davon reitet

*) Nach Paulin Paris ist die mittelalterliche Thierfabel aus der klassischen Thierfabel entstanden und aus den Klöstern ins Volk gedrungen. Sie ist nicht, wie man früher glaubte, germanisch, sondern die volksthümliche mittelalterliche Form entstammt nach Léopold Sudre (Les sources du Roman de Renard, Paris 1893) den Grenzgebieten Deutschlands und Frankreichs

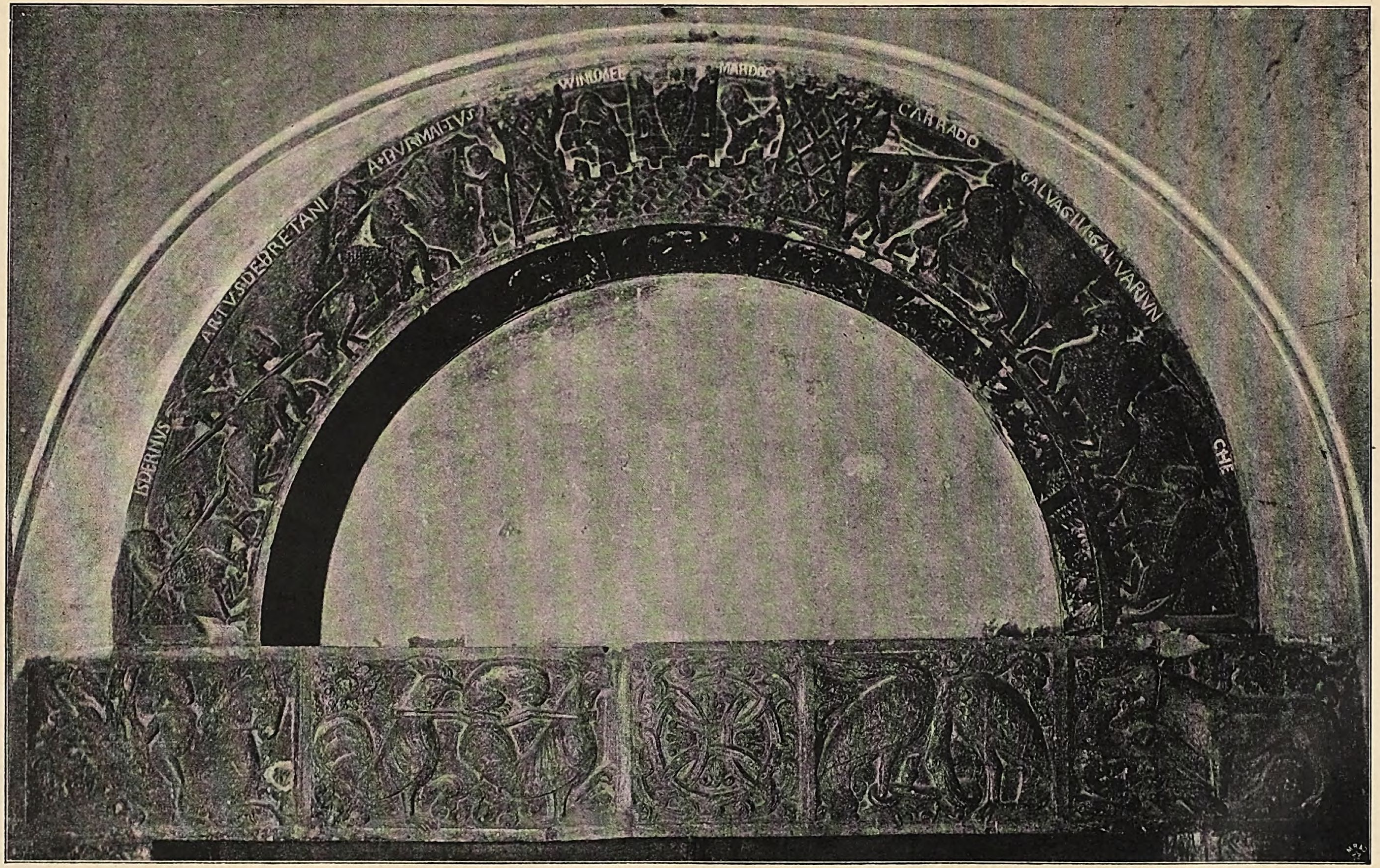


Abb. 18: Portal an der nordöstlichen Seite des Domes zu Modena.

ein nackter Mensch auf einem Seepferd. Rechts von dem Mittelfeld sind zwei Vögel dargestelt, von denen der eine nach einer Schlange pickt, und ein Fuchs, der einem Vogel den Kopf abbeisst, unter dem Fuchs sitzt ein zweiter kleinerer Vogel; es ist wahrscheinlich die Fabel vom Fuchs, der einen Knochen verschluckt hat.*) Die Unterseite des Architravs ist mit Kassetten und Rosetten verziert.

An der Innenseite der Thürpfosten sind die zwölf Monate dargestellt, je sechs an jeder Seite von unten anfangend: Januar, ein Mann in Mantel und Kaputze bei einer häuslichen Arbeit. Februar, ein Mann, Hände und Füsse am Feuer wärmend. März, ein Gärtner, der Bäume beschneidet. April, ein Mann mit Blumen. Mai, ein Spaziergänger. Juni, ein Mann, der Gras mäht. Juli, ein Mann, welcher Korn mit der Sichel schneidet. August, ein Drescher. September, ein Winzer, der Wein austritt. Oktober, ein Mann, der Wein in Fässer füllt. November, ein Säemann. December, ein Holzhacker. Die Figuren sind so stark verdorben, dass über den Stil kein Urtheil mehr möglich ist. Aussen sind die Thürpfosten mit Rankenwerk geschmückt, welches von zwei Männern getragen wird und in welches Thiere verflochten sind; es ist eine schwache und laxe Nachahmung des Rankenwerks am Hauptportal der Fassade. Die Verwilderung des Ornaments und die weiter vorgeschrittene Ausbildung des Reliefstils in den Figuren scheinen zu beweisen, dass dieses Portal einige Jahrzehnte später entstanden ist, als die Arbeiten Wilhelms an der Fassade.

Im Innern der Kirche führt zur Krypta eine prächtige Säulenportikus. Sie stammt aber nicht von dem ursprünglichen Bau, sondern ist später zur Vergrösserung des Chorraumes hinzugefügt worden. Der ursprüngliche Abschluss der Krypta vom Langhause ist die weiter zurückliegende Wand mit offenen Säulenarkaden in der Mitte. Dicht unter der Decke des Vorbaus befinden sich vier figürlich verzierte Consolen, welche ehemals wohl das Gesims als oberen Abschluss der Wand trugen. In gänzlicher Verkehrung des architektonischen Gedankens tragen zwei von diesen Figuren nicht, sondern sind mit dem Kopf nach unten angebracht und klammern sich ängstlich an die Wand, um nicht herabzufallen. Dem Verfertiger ist es garnicht in den Sinn gekommen, dass er damit den architektonischen Gesetzen ins Gesicht schlägt — ebensowenig wie der Verfertiger der Figuren an der Unterseite des Architravs am Südwestportal die Unmöglichkeit seines Gedankens gefühlt hat —, sondern er hat eine barbarische Freude daran, diese Situation auszumalen, und verfährt dabei garnicht ungeschickt. Die Figuren heben die Köpfe mit grosser Anstrengung, so weit sie können, und starren mit ängstlich gespannten Mienen gradeaus. Den Gesichtern hat der Künstler gemeine Typen gegeben: es sind Bösewichter, welche zur Strafe in diese Lage versetzt worden sind. An der dritten Console steht die Figur zwar aufrecht und trägt mit dem Nacken und den erhobenen Armen die Decke, aber den Füssen fehlt der rechte Halt. Die vierte Console besteht aus einem Löwenkopf, der im Begriff ist, einen Menschen zu verschlingen und dessen Kopf schon im Rachen hat. Figürliche Verzierungen ähnlicher Art sind in reichster Fülle über das ganze Bauwerk aussen und innen verstreut. Die Consolen sind als Menschen- und Thierköpfe oder als ganze Thiere gebildet, an vielen Kapitellen sind kleine Figuren angebracht, einmal einer, der auf dem Kopf steht und mit dem Gesäss die obere Platte trägt, Halbfiguren von Weibern mit naturalistisch gebildeter Brust, ferner Sphinxe, Meerweibchen mit verchlungenen

*) Darstellungen aus der Thierfabel enthalten auch sechs Reliefs, welche aussen an der Fassade der Kirche San Pietro ausserhalb Spoleto zu beiden Seiten des Portals eingelassen sind. Sie stammen von einem früheren Bau und sind jetzt in grössere Felder eingelegt, die drei links haben noch ihre ursprüngliche Umrahmung. Diese letzteren stellen dar: die Fabel von dem Manne, welcher im Walde einen mit den Vordertatzen in einen gespaltenen Baumstamm eingeklemmten Löwen findet. Der Mann verschont ihn und befreit ihn aus seiner qualvollen Lage. Später begegnet er demselben Löwen, wirft sich flehend vor ihm nieder und erinnert ihn an die frühere Gutthat. Der Löwe aber springt auf ihn zu und frisst ihn auf. Rechts ist dargestellt 1. die Fabel von dem Fuchs, der sich todt stellt, so dass die Vögel herankommen, 2. die Fabel von dem Wolf, der in einer Mönchskutte den Schafen die Messe liest, 3. ein etwas abweichender Gegenstand: ein Löwe, welcher einen Greifen überfällt. Diese Reliefs sind wahrscheinlich Arbeiten des 12. Jahrhunderts und erinnern daran, dass Spoleto lange Zeit ein langobardisches Herzogthum war, dass also germanische Elemente hier besonders stark vertreten waren.

Schwänzen, kämpfende Ritter u. s. w. In ihrer Freude am Figürlichen haben die Künstler viele Reliefplatten regellos in die Aussenwände eingelassen; auch sie sind sehr bezeichnend für das barbarische Element der Modenesischen Kunst, indem die Figuren zum grossen Theil mit Mühe und unter grosser Gliederverrenkung in den engen Raum hineingezwängt sind. Es ist nicht ein Versuch, den gegebenen Raum tektonisch zu füllen, sondern das rein mechanische Kunststück, eine menschliche Figur in einem möglichst kleinen Raum unterzubringen. Am reichhaltigsten ist der Schmuck an den Kapitellen der Säulchen in der Krypta. Der bunteste Wechsel von Formen und Gestalten zieht an dem Beschauer vorüber. Die rein dekorativen Elemente, welche an die Verzierungskunst nach langobardischem Geschmack anknüpfen, haben wir schon kennen gelernt. (Siehe S. 15.) Einige Kapitelle schliessen sich auch ziemlich eng an die Antike an. Andere sind mit den vier Evangelistensymbolen verziert oder mit vier Sphinxen, vier doppelschwänzigen Meerweibchen oder mit phantastischen und wilden Thieren; die Vierzahl besonders beliebt in Erinnerung an des Würfelkapitell.

Es ist eine Kunst, welche viel zu sagen hat, die sich nur in Ausnahmefällen mit dem blossen architektonischen Glied begnügt, sondern durch die figürliche Darstellung daran Gedanken erwecken will, die meist mit der Architektur, ja mit der Kirche und der Religion garnichts zu thun haben und nur dem Bedürfniss nach Aeusserung der Phantasie und Anregung derselben im Beschauer entsprungen sind. Nur in einigen Fällen, wie bei den meisten Trägerfiguren und der Vierzahl der Zierfiguren an einigen Kapitellen, ist der figürliche Schmuck aus dem Gedanken des betreffenden Baugliedes hervorgewachsen oder damit organisch verbunden, in den meisten Fällen umspielt er das Glied gedanklich und künstlerisch nur ganz lose. In dem ganzen figürlichen Schmuck des Domes waltet derselbe Geist, welchen wir in Wilhelm kennen gelernt haben.

Um zur Beurtheilung der Anfänge romanischer Skulptur in Oberitalien den richtigen Standpunkt zu gewinnen und dieser Kunst ihre richtige Stellung innerhalb der Gesammtheit anzuweisen, richten wir unsere Blicke auf die künstlerischen Anfänge in zwei anderen Ländern und ziehen zum Vergleich die ersten plastischen Arbeiten in Toskana und die frühen Kunstleistungen der Germanen in der Karolingisch-Ottonischen Zeit und im 11. Jahrhundert heran.

Welcher Art sind zunächst die Anfänge der Plastik in Toskana?

Die frühesten toskanischen Werke sind allerdings erst über ein halbes Jahrhundert später geschaffen worden als die Skulpturen von Modena, aber sie stehen doch ebenso im Beginn der Kunst.

In Pistoja haben wir den Architrav des Gruamons an San Giovanni fuor Civitas mit dem Abendmahl, den des Gruamons und seines Bruders Adeodatus an Sant' Andrea mit der Anbetung der Könige, die dazugehörigen Kapitelle von Enricus, den Architrav von San Bartolomeo in Pantano von Rudolfinus. Alle diese Arbeiten haben das gemeinsam, dass sie nicht naiv nach der Natur gemacht sind, sondern dass sich die Künstler nach der degenerirten byzantinischen Kunst ihrer Zeit richteten und es daher bei sehr geringem Können zu höchst kläglichen Leistungen brachten.

Eine andere Seite der damaligen toskanischen Plastik zeigen folgende Skulpturen: Die thronende Madonna über dem linken Nebenportal von Santa Maria foris Portam zu Lucca ist die genaue Nachahmung einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei in Stein. Das Taufbecken in San Frediano zu Lucca ist die ungeschickte Nachbildung einer altchristlichen Vorlage und zwar einer Elfenbeinbüchse, unter ungeheurer Vergrösserung. Der Verfertiger der Kanzel in San Liornardo bei Florenz hat als Vorlage getriebene Arbeiten aus Metallblech, also Goldschmiedwaare, gehabt. „Seine Gestalten sitzen wie aufgelöthet auf dem mosaicirten Hintergrunde." Die Portallünette der linken Seitenthür der Pieve zu Arezzo „ist entweder von einem Goldschmied selber gearbeitet oder von einem Steinmetzen, der für sein Material gar kein Gefühl hatte, nach dem byzantinischen Goldschmiedewerk sklavisch ausgehauen bis in die punktirten Ränder der Gewandsäume hinein." Das grosse Relief der Anbetung der Könige

im Innern der Pieve ist ebenfalls Nachahmung einer Goldschmiedearbeit: „die Buchstaben der Inschriften sind bezeichnenderweise nicht eingegraben, sondern erhaben herausgearbeitet, weil sie in der Metallblechvorlage von der Rückseite aus hervorgetrieben so dastanden".*)

In Toskana geht also die Skulptur in ihren Anfängen von der Form aus, sie sucht entweder die altchristlichen oder die byzantinischen Formen nachzuahmen und bildet dabei Vorlagen aus den verschiedensten Stoffen nach, wobei sie den ungeheuerlichen Fehler begeht, die dem betreffenden Stoff eigenthümliche Form ohne Aenderung in Stein zu übertragen. Auch die altgriechische Kunst strebte in ihren Anfängen zunächst nach Ausbildung der Form, nur mit dem Unterschied, dass sie nicht vorliegende Muster sklavisch nachbildete, sondern die Form organisch aus dem Material entwickelte. In diesem formalen Bestreben offenbart sich in Toskana der südländische Volkscharakter, eines Volkes, das an den bedeutsamen Formen der Natur seines Landes sein Auge unwillkürlich in diesem Sinne geschult hatte.**)

In schroffem Gegensatz dazu stehen die Kunstanfänge bei den Germanen in der Karolingisch-Ottonischen Periode. Wir können den Geist derselben aus der Baukunst und der Miniaturmalerei erkennen. Die Germanen nahmen unter Karl dem Grossen, auf persönliche Initiative des Kaisers, eine fremde Kunst, die antik-altchristliche herüber. Aber es ist nicht genug zu bewundern, dass sich in keinem Punkte gedankenlose Nachahmung findet, sondern alles, soweit es der ungeübte Geist und die ungelenke Hand vermochten, wurde selbständig erfasst und verarbeitet. Die Form der altchristlichen Basilika wurde nicht einfach wiederholt, sondern gleich zuerst mit neuen Einzelheiten ausgestattet, die später alle charakteristisch wurden für die germanische Bauweise, den sogenannten romanischen Stil. Auch die Palastkapelle zu Aachen ist nicht eine einfache Kopie von San Vitale zu Ravenna oder von einem anderen byzantinischen Bau. Die Karolingisch-Ottonische Malerei ist das grade Gegentheil der byzantinischen Kunst, welche in unselbständiger Fortsetzung der altchristlichen Kunst entstanden und deren Verbildung ist. Die Karolingische Malerei kopirte ihre Vorbilder nicht äusserlich, sondern strebte sie innerlich nachzuempfinden. Gleich bei den ersten Werken offenbart sich eine grosse Fähigkeit lebendiger und ausdrucksvoller Erzählung, und das Seelische ist sowohl in den Karolingischen als in den Ottonischen Manuskripten oft vorzüglich. Nicht wie in der byzantinischen Kunst entsteht für Scenen gleichen Inhalts ein Schema, welches immer wiederholt wird, sondern jedes einzelne Werk ist darin selbständig, wenn solche Scenen einander auch ähnlich sind. Sehr bald spricht sich der ganz eigenartige Charakter der Karolingischen Miniaturmalerei auch in der Vorliebe für apokalyptische Elemente und repräsentative Bilder aus, sowie darin, dass die Bilder sich nur frei an den Text anlehnen. Die Künstler ringen danach, sich die Formen und den Vorstellungskreis einer überlegenen Kunst anzueignen, aber der kräftige Geist des jungen Volkes drückt doch dem Ganzen seinen Stempel auf, und die hervorstechenden Punkte des germanischen Nationalcharakters, das Streben nach dem Individuellen, die natürliche Unbefangenheit und Frische, die religiöse Innigkeit kommen zum Durchbruch. Man vergleiche nur den Schlendrian in mittelitalischen Wandbildern des 10. Jahrhunderts mit der naiven Freude an der Erzählung und der lebendigen Auffassung in den Wandbildern von Sanct Georg auf der Insel Reichenau.

*) August Schmarsow: Sanct Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.

**) Ein Meister Namens Biduinus, der sich an mehreren Arbeiten in Lucca und Umgegend nennt (Architrav jetzt im Palast des Marchese Antonio Mazzarosa in Lucca, Achitrav über dem Hauptportal von San Casciano bei Pisa, zwei Architrave über dem rechten Nebenportal der Fassade von San Salvatore in Lucca und dem Seitenportal derselben Kirche), zeigt etwas mehr Persönlichkeit als die Verfertiger der übrigen oben genannten toskanischen Arbeiten und benutzt die byzantinischen Vorbilder mehr in Aeusserlichkeiten, die selbständige Erfindung nicht ganz aufgebend. Biduinus scheint dem Namen nach ein wirklicher Comaske zu sein. Er ist aber doch den Einflüssen seiner Umgebung unterlegen und erhebt sich niemals zu so eigenen Gedanken wie die Bildhauer vom Dom zu Modena.

Nicht anders ist der Geist, aus welchem die deutschen Skulpturen des 11. Jahrhunderts entstanden sind, und zwar kommt hauptsächlich Sachsen in Betracht, da die Kunstübung in den anderen Provinzen entweder garnicht vorhanden oder sehr roh war. Die Figuren auf den Bronzethüren am Dom zu Hildesheim (1055 vollendet) zeichnen sich trotz ihres kindlichen Ungeschicks aus durch dasselbe energische und durchaus nicht erfolglose Streben nach Deutlichkeit, welches auch der Karolingisch-Ottonischen Malerei eigen ist. Bei den Bronzethüren ist es die einzige künstlerische Absicht, aber deren frische Ursprünglichkeit berührt angenehm und trägt den Keim zu gesunder Entwicklung in sich. Im Verlauf der nächsten Jahrzehnte erkannten die sächsischen Künstler, welchen Werth die Form habe, und suchten von antiken, altchristlichen und byzantinischen Werken, welche importirt waren, zu lernen. Nirgends aber haben sie eine einzelne Form von ihnen herübergenommen oder sich in der Art der künstlerischen Auffassung von ihnen beeinflussen lassen, sondern sie schulten daran nur ihr Auge für künstlerische Form überhaupt und für monumentale Würde. Aehnlich wie die Germanen bei der Berührung mit der antik-römischen Kultur nicht etwa die römische Kunst nachahmten, sondern zur Schöpfung der selbständigen Thierornamentik angeregt wurden, befruchtet hier die Kenntniss der höher entwickelten Kunst das eigene selbständige Kunstschaffen der Deutschen. Sie vereinigten die bessere Form und Technik mit ihrem angeborenen Blick für die natürliche Erscheinung, für das Lebendige und Charakteristische. So entstanden die Grabplatten mit dem Bildniss Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg, die Grabfiguren des Erzbischofs Gieseler und des Erzbischofs Friedrichs I. im Dom zu Magdeburg, die Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg, das grosse Relief der Kreuzabnahme vom Jahre 1115 an den Externsteinen. Die Grabplatten suchen, soweit es gelingen will, Individualitäten zu schaffen, und das Relief an den Externsteinen führt den tiefsinnigen Zusammenhang zwischen Sündenfall, Erlösung und Triumph des Erlösers vor, der seelische Ausdruck in den Figuren ist wahrhaft ergreifend. Also überall nimmt der Künstler nicht seinen Ausgangspunkt von der Form, sondern diese ist nur dienend, und jede Vervollkommnung darin benutzt er zum bessern Ausdruck des Inhalts*).

Die geistige Verwandtschaft der Plastik von Modena mit der Karolingisch-Ottonischen Kunst und der sächsischen Plastik des 11. Jahrhunderts ist nicht zu verkennen, dagegen wird sie durch eine tiefe Kluft von den Anfängen der toskanischen Plastik getrennt. Wir finden in Modena nichts von sklavischer Nachahmung einer fremden Kunstform. Wohl hat Wilhelm, wie wir gesehen haben, eifrig die Antike studirt, wohl hat er von byzantinischen Arbeiten gelernt, aber genau so wie die Künstler nördlich der Alpen, nur um seinen Blick und seine Hand zu schulen. Keine von den Skulpturen am Dom zu Modena überträgt stumpfsinnig die Form eines Materials ohne weiteres in ein anderes, sondern die Arbeiten sind alle von vornherein in Stein gedacht. Grade so wie die Karolingisch-Ottonische und die sächsische Kunst gehen die Meister von Modena von dem Inhalt aus und streben vor allem danach, diesen deutlich auszudrücken. Die drastische Ausdrucksweise Wilhelms ist derjenigen von den Thüren zu Hildesheim verwandt, wenn auch nicht so übertrieben. Wie in den Karolingisch-Ottonischen Miniaturen ist die Erzählungskunst Wilhelms ausserordentlich schlagend, und die einzelnen Figuren sind lebendig und seelisch kräftig empfunden. Das Streben Wilhelms, Individualitäten zu schaffen, geht so weit, dass er sie hinstellt, wo ein anderer sich mit rein dekorativer Aufstellung begnügt hätte, wie bei den Propheten an der Innenseite der Thürpfosten des Hauptportals. Der Inhalt sämmtlicher Scenen ist der Tradition gegenüber durchaus selbständig und frisch nach der Natur genommen. Wilhelm erzählt mit einem gewissen Behagen und nicht ohne Humor. Eine ganze Anzahl von verschiedenen Meistern muss an den Skulpturen des Domes von Modena beschäftigt gewesen sein, aber alle sind mit demselben Geiste erfüllt, und das Volk, welches diese Kunstart hervorgebracht hat und daran Gefallen

*) Vergl. meine Kunstgeschichte des Alterthums und Mittelalters.

fand, ist jugendlich frisch gewesen wie die Germanen, es hatte eine Vorliebe für das Greifbare, Sinnfällige, daher die vielen Figuren, welche mit Anstrengung tragen, in allen möglichen Stellungen; auch die sich an die Consolen anklammernden an der Hinterwand der Krypta zeugen davon; die Beschauer haben sicher nicht geringe Freude daran gehabt, wie gut es dem Meister gelungen ist, die Angst vor dem Herabfallen auszudrücken. Die starkknochigen und schwer beweglichen Figuren Wilhelms haben im ganzen Körper und in den Köpfen germanischen Typus, Wilhelm hat einen deutschen Namen, sehr auffällig ist die Verwerthung der Artussage und der Thierfabel, das alles giebt neue Fingerzeige auf germanisches Wesen.

Trotzdem sind wir keineswegs berechtigt, Wilhelm als einen eingewanderten Deutschen anzusprechen. Wie stark das deutsche Element damals unter den im Lande Wohnenden war, geht aus Notizen hervor, welche Mothes*) beibringt. Danach fand P. Lucchi in einem Verzeichniss von Nonnen, Mönchen, Priestern u. s. w. von S. Giulia, jetzt in der Quiriniana zu Brescia, dass etwa von 650—1100 durchschnittlich auf drei deutsche Namen ein italienischer kommt. Von 900 an nehmen sogar deutsche Bischofsnamen überhand über lateinische und griechische, und noch 1037 finden sich auf einer Gründungsurkunde des Bischofs Olderich von Brescia unter 161 Priestern nur 25 mit italienischen Namen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass diese Leute mit deutschen Namen der Mehrzahl nach aus Deutschland zugezogen waren, sondern es waren Landeseingeborene von deutscher oder langobardischer Abstammung. Der Name des Lanfrancus, der den Dom von Modena gebaut, ist wahrscheinlich langobardisch. Auch liegen keine Gründe vor, einen Einfluss der Kunst nördlich der Alpen anzunehmen, denn die Aehnlichkeit mit jener besteht nicht in Einzelheiten oder in Dingen, die sich durch Lehre und Beispiel übertragen lassen, sondern der Geist, aus welchem die Karolingisch-Ottonische Kunst, die sächsische Plastik des 11. Jahrhunderts und die Modenesische Kunst erwachsen sind, ist derselbe. Die Skulpturen von Modena beweisen, dass die dortige Bevölkerung einen starken Zusatz germanischen Blutes gehabt haben muss, weil sie sich germanischem Empfinden so sehr nähern konnte. Auch die romanische Baukunst Oberitaliens bildet eine Sonderart gegenüber den gleichzeitigen Bauten des übrigen Italiens und gravitirt stark nach dem Germanischen; sie hat mit den deutschen romanischen Bauten viele Züge gemeinsam, ohne dass eine von der anderen abhängig ist. Der Grund für die Aehnlichkeit liegt wie in der Skulptur in dem gleichen geistigen Nährboden.

In einem Punkt unterscheidet sich die Modenesische Kunst stark sowohl von der Karolingischen wie von der Ottonischen, denn beide sind Hofkunst, und auch die sächsische Plastik des 11. Jahrhunderts ist noch kaum anders zu bezeichnen, während Wilhelm und seine Genossen eine volksthümliche Kunst geschaffen haben, die auf den noch wenig gebildeten Bürger der freien städtischen Gemeinde berechnet war. Die oberitalischen Städte sind mit ihrer kommunalen Entwicklung der übrigen Welt weit vorausgeeilt, und so sind sie im romanischen Zeitalter auch die ersten Stätten für eine wirkliche Volkskunst geworden.

Mit den Skulpturen am Dom zu Modena tritt zu Anfang des 12. Jahrhunderts in Oberitalien eine Kunst auf, welche jener andern gleichzeitig herrschenden Richtung gerade entgegengesetzt ist. Die formalen Bestrebungen jener haben wir zu Schluss des vorigen Kapitels kennen gelernt; sie mussten vor dieser neuen, frischen, inhaltsfrohen Plastik weichen, und dieser letzteren gehörte die Zukunft.

*) Mothes: Gesch. der ital. Baukunst im Mittelalter. S. 349.

Skuplturen von San Michele zu Pavia, das Immersionstaufbecken und die Erzthüren zu Verona und einige andere Werke.

Deutscher Geist weht uns auch entgegen, wenn wir vor die Fassade von San Michele zu Pavia treten (Abb. 19). An der ganzen Fassade sind zahlreiche Streifen mit Reliefs in weichem Stein eingemauert. Die Pilaster, Säulchen und Rundbogen der Portale sind über und über mit plastischen Darstellungen bedeckt, und in allen spielt die Hauptrolle das natürliche und fabelhafte Thierreich. Andere Darstellungen mischen sich darunter. Da sind in Rankenwerk verschlungen Menschen und Ungeheuer im Kampf mit einander, phantastische Thiere, auf denen Männer reiten, kolossale Drachen, ein weibliches Wesen mit zwei Fischschwänzen statt der Beine, ein Adler, welcher zwei Thiere in den Krallen hält, die zusammen nur über einen Kopf verfügen, Greife, Vögel, welche auf Schlangen picken, ganze Reihen von männlichen und weiblichen Köpfen dicht neben einander und über einander gedrängt, eine Anzahl von Fischen neben einander geordnet, ein Mönch und ein Engel, aber auch Scenen des täglichen Lebens, ein Jagdzug, welcher mit Beute beladen heimkehrt, ein Jäger von seiner Frau empfangen. Im Innern des Langhauses sind alle Kapitelle mit figürlichen Darstellungen dicht überzogen. Wir erblicken in bunter Folge Daniel zwischen zwei Löwen, abenteuerliche Vögel, welche Menschenköpfe im Rachen tragen, einen Menschen, zwei Fabelwesen erwürgend. Ein Engel und ein Teufel kämpfen um die Seele eines Verstorbenen, Simson reisst dem Löwen den Rachen auf. Da sind der Sündenfall, Kain und Abel beim Opfer; an einem Antenkapitell eine Reihe von Palmen, an einem Fries darüber zieht sich durch Ranken eine Jagd: ein Jäger fängt den Hirsch mit dem Spiess ab, indess ein Hund das Wild von hinten beisst, dahinter bläst ein Jäger ins Horn. An dem entsprechenden Fries auf der anderen Seite der Kirche eine Traubenlese in Weinranken.*)

Dieser ganze figürlich-phantastische Schmuck ist in der Form roh und unbestimmt, gequollen und geschwollen; im geraden Gegentheil zu dem energischen Stilisiren der Plastik nach langobardischem Geschmack stillos. Langobardische Fragmente und langobardisirende Elemente kommen an der Fassade und im Langhaus von San Michele zu Pavia nur noch wenig vor. Das ornamentale Blatt ist naturalistisch geworden, und wenn es auch keinem bestimmten Naturvorbilde entspricht, so hat der Künstler doch durch das Weiche und Lappige das Vegetabilische eines wirklichen Blattes auszudrücken gesucht. Die Erinnerung an Holzschnitzerei, welche die Verzierungsweise nach langobardischem Geschmack bis zum letzten Augenblick nicht verleugnet, ist hier im Figürlichen gar nicht mehr vorhanden, sondern die Figuren sind auch in der Form ganz rohe und ungeschickte Steinarbeit. Die ersten Spuren dieser figürlich phantastischen Verzierung finden sich an dem Hauptportal von Sant' Ambrogio zu Mailand und an dem Nordportal des Querhauses von San Michele zu Pavia. Da sind dickleibige, klotzige Thiere in die Seitenwandungen eingemauert, und zwar stehen diese Wesen entweder auf dem Kopf oder auf dem Schwanz, als wenn sie ursprünglich für eine wagerechte Lage gedacht gewesen wären. (Aehnlich,

*) Eine Jagdscene und Kämpfe von Menschen mit phantastischen Thieren in Rankenwerk verschlungen auch in einem Reliefstreifen, welcher sich in etwas über Menschenhöhe an der Fassade des Doms von Verona hinzieht.

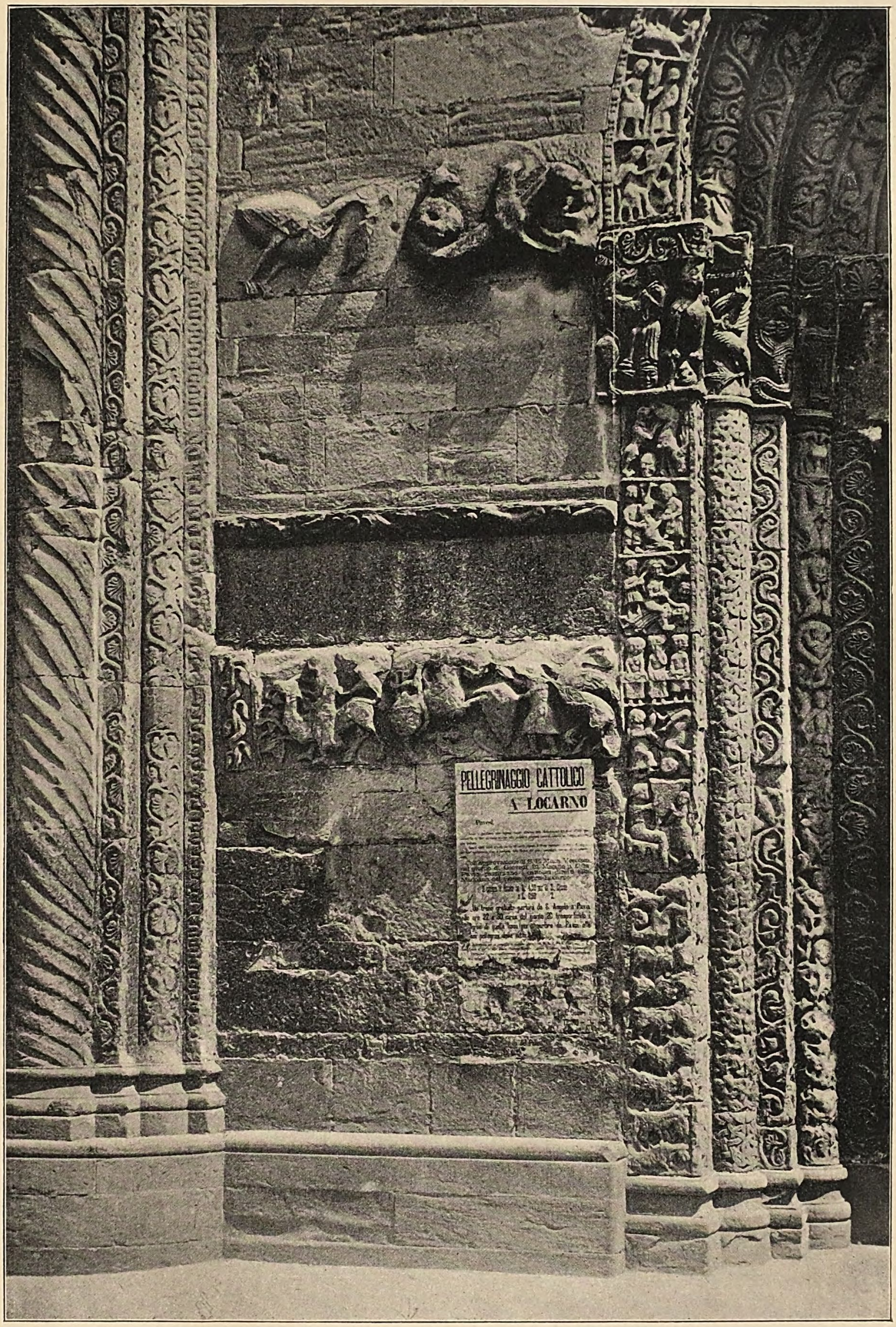


Abb. 19: Theil des Hauptportals und angrenzende Fassadentheile von San Michele zu Pavia.

aber flacher gehalten an einer Fensterumrahmung im Oberstock der Vorhalle von Sant' Ambrogio.) Auch die Thiere, welche reihenweise an der Fassade von San Michele eingemauert sind, haben nicht immer ihre natürliche Lage, sondern es scheint, dass sie vorher fertig waren; die betreffende Platte wurde dann ohne Rücksicht auf die Stellung des darauf dargestellten Thieres so behauen, dass sie in den Streifen passte. Diese Verwendung figürlichen Schmuckes ist zu unterscheiden von den Figuren und Thieren, welche sich überall in dem romanischen Ornament finden, und die sich in Italien öfters zu ganzen Scenen ausspinnen oder das Thierleben in Feld und Wald schildern, wie an dem Gesims über dem zweiten Stockwerk an der Fassade des Domes zu Pisa, wo eine lange Reihe von Thieren dargestellt ist, darunter Wildschweine, Bären, Hirsch, Hühner, Fuchs, eine Sau mit drei Jungen am Gesäuge, ein Hase, der von einem Hund verfolgt wird, Widder u. s. w. Solche Darstellungen sind immer tektonisch schön in das Ornament verschlungen. Dagegen finden wir eine Parallele für den phantastisch regellosen Schmuck von San Michele zu Pavia im ganzen südwestlichen Deutschland, in Bayern, Schwaben, Elsass und in Ausläufern bis in die österreichischen Lande und nördlich bis in die Nähe von Giessen. Das Hauptstück ist das Hauptportal der Schottenkirche Sankt Jakob zu Regensburg. Da treten noch abenteuerlicher erdachte Thiergestalten auf, merkwürdige Mischwesen aus thierischen und menschlichen Formen. Sie sind halb Spielereien halb dunkle Räthsel, sie erscheinen oft wie tiefsinnige Symbole, dann nur wie Ausgeburten einer ungezügelten barbarischen Phantasie. Sie sind als Zeugen echt germanischen Geistes anzusprechen: der Schauer vor dem Geheimnissvollen, Unergründlichen hat sie geschaffen, aber auch die Freude am Seltsamen, Verschnörkelten, an plumpem und täppischem Scherz. Ebenso ist ihr Auftreten an San Michele zu Pavia als Beweis germanischen Empfindens zu begrüssen. Sicherlich besteht ein Zusammenhang mit den gleichen Arbeiten nördlich der Alpen, beide sind wohl ziemlich gleichzeitig.

Denselben Mangel an architektonischem Sinn wie die reihenweise eingemauerten Reliefs an der Fassade von San Michele offenbaren die drei Portale. Seit der schönen Disposition des Portals von San Pietro in Ciel d'oro und seit der Errichtung des Nordportals von San Michele ist es schnell abwärts gegangen. Schon an San Pietro in Ciel d'oro war das Blattwerk naturalistisch geworden, aber es war immer edel der Gesammtwirkung untergeordnet. Hier ist es dagegen ziemlich regellos und willkürlich in Bezug auf das Glied, welches es schmückt, angebracht, und das frische Naturgefühl ist einem Schematismus gewichen. Unordentlich und nachlässig sind die Portale aufgebaut: die Rundstäbe und Leisten der Tympanonumrahmung sitzen nicht mehr richtig auf den Kapitellen der Pilaster und Säulchen der Schräge auf, die Entwerthung des Kapitells als tragendes Glied ist noch weiter getrieben als an San Pietro. Ein Zeugniss von gänzlichem Missverstehen architektonischer Funktion ist, dass die vordersten Pilaster und der vorderste Rundbogen in lauter kleine, mit Reliefs versehene Stücke zerlegt sind, so dass die straffe architektonische Linie vermisst wird. Ueberhaupt wird unter der Ueberfülle des ganz unterhöhlt gearbeiteten plastischen Schmuckes die architektonische Wirkung der Portale vollständig erdrückt. Dasselbe Verhältniss zeigt sich zwischen dem Erzengel Michael in dem Dreieckgiebel über dem Tympanon von San Pietro und denselben Engeln, die so reichlich an den Portalen von San Michele angebracht sind, — soweit letztere überhaupt noch alt sind. An San Pietro ist der Engel in einer rundbogigen Nische schön angeordnet, Gewandung und Haltung sind hart und steif, aber die Figur ist doch sorgfältig gearbeitet, während die Engel von San Michele ohne jegliche Umrahmung auf ihrer Reliefplatte einfach eingelassen sind und die Arbeit den äussersten Grad von Rohheit und Nachlässigkeit erreicht hat.

Diese Vernachlässigung der Form und Ueberlastung mit plastischem Schmuck ist auch wieder ein Zeugniss dafür, wie grosses Gewicht auf das Inhaltliche gelegt wurde, und dass man recht viel zu sagen wünschte.

Cordero*) hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass San Michele von dem Brande bei der Krönung Kaiser Heinrichs II. am 15. Mai 1004, von dem wir S. 30 gesprochen haben, vollständig zerstört und seitdem ganz neu aufgebaut sein müsse.**) Der Cicerone setzt den Neubau in das Ende des 11. Jahrhunderts. Wir haben nachgewiesen, dass zwei Bauperioden an der jetzigen Kirche zu unterscheiden sind und zwar eine, in welcher Krypta, Chor und Querhaus entstanden, und eine zweite, welcher Langhaus und Fassade angehören. Die Uebereinstimmung des ornamentalen Schmucks mit San Pietro in Ciel d'oro hat uns für die erstere ungefähr das Jahr 1130 ergeben. Bei der vollständigen Entartung des Architektonischen und Ornamentalen werden wir mit Langhaus und Fassade noch beträchtlich weiter herabgehen müssen. Im Jahre 1155 fand in San Michele nach einer Pause von anderthalb Jahrhunderten die erste Krönung (Friedrich Barbarossa) wieder statt. Wahrscheinlich kurz vor dieser Krönung ist die Kirche vollendet worden, vielleicht sehr schnell, und ist daraus die überaus nachlässige Ausführung und die Häufung ursprünglich nicht zusammengehöriger ornamentaler Theile zu erklären.

Zum Glück für die weitere Entwickelung war die vollständige Nichtbeachtung des Formalen und das Sorglose der ganzen Arbeit an San Michele doch nur eine Ausnahme. Das nächste Werk, welches wir betrachten werden, ist grade im Gegentheil sowohl in der Form wie im Inhalt eifrig studirt. Es ist das grosse Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Verona (Abb. 20). Das Becken ist achteckig und erhebt sich über zwei Stufen. In der Mitte des Innern befindet sich ein im Grundriss vierkleeblattförmiger Einbau, in welchen sich der Priester bei der Taufe stellte. Die acht Aussenwände des Beckens sind mit Reliefs verziert. An den Kanten stehen Säulchen, die mit verschiedenartigen Canellüren versehen sind. Sie laufen entweder spiralförmig um den Schaft oder treffen in zwei verschiedenen Richtungen auf einander oder gehen im Zickzack an dem Schaft entlang. Die Kapitelle nähern sich der korinthischen Form. Die obere Einfassung der Reliefs wird durch einen Rundbogenfries von je sechs Bögen gebildet. Die kleinen Consolen der Rundbögen sind menschliche oder Thierköpfe, oder sie sind mit Blattwerk verziert. Die Zwickel zwischen den Rundbögen sind mit spärlichem Blattwerk geschmückt.

Die Reliefs der acht Seiten haben folgenden Inhalt: †)

1. Verkündigung. In der Mitte des Feldes stehen Maria und der Engel einander gegenüber, der Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln erhebt sprechend die Hand und hält in der Linken einen Stab, auf dessen Spitze sich eine heraldische Lilie befindet. Maria hat sich von ihrem Stuhl, auf dem ein Kissen liegt, erhoben, in der Rechten hält sie die Spindel und in der erhobenen Linken das Ende des Fadens. Der Engel hat sie beim Spinnen überrascht, und sie blickt ihm erstaunt entgegen. An den beiden Seiten des Reliefs steht je eine weibliche Gestalt, welche einen Vorhang zur Seite schiebt.

*) Cordero: Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda. Brescia 1829.

**) Carlo dell' Acqua: Dell' insigne reale basilica di San Michele Maggiore in Pavia. Pavia 1875, bleibt dagegen bei dem alten Irrthum und sucht vergeblich zu beweisen, dass wesentliche Theile der Kirche noch aus dem ersten Jahrtausend stammen. Mothes behauptet, dass die Kirche von dem Brande des Jahres 1004 verschont geblieben sein müsse, weil Heinrich II. darin gekrönt worden sei, übersieht also, dass der Aufstand erst am Abend des Krönungstages losbrach.

†) Stillose Umrisszeichnungen aller acht Reliefs in Intorno all' antico battistero della Santa Chiesa Veronese cenni illustrativi di Giovanni Orti Manara. Verona 1843.

Die rechts erhebt staunend die Hand. Es sind Dienerinnen, welche die Feierlichkeit der Handlung vermehren, wie sie sich auf byzantinischen Miniaturen finden.

2 a. Begegnung. Maria und Elisabeth stehen auf der linken Seite des Reliefs sprechend einander gegenüber. b. Geburt Christi. Die Figuren sind so vertheilt, dass Maria in der Mitte liegt und sich über ihr die Krippe mit dem Kinde befindet. In die Krippe schauen die Köpfe von Ochs und Esel hinein; der Kopf des Ochsen bildet zugleich die Console für einen Rundbogen. Links davon sitzt Joseph nachdenklich den Kopf in die Hand gestützt. Unten wird das Kind von zwei Frauen gebadet. Der Composition liegt das byzantinische Schema für diese Scene zu Grunde, aber ohne dass sich der Künstler streng daran gehalten hat, und ohne dass die Höhle angegeben ist, sondern jede Bezeichnung der Oertlichkeit ist vermieden.

Alle Figuren dieser beiden Felder tragen die antike Kleidung, den langen gegürteten Chiton und

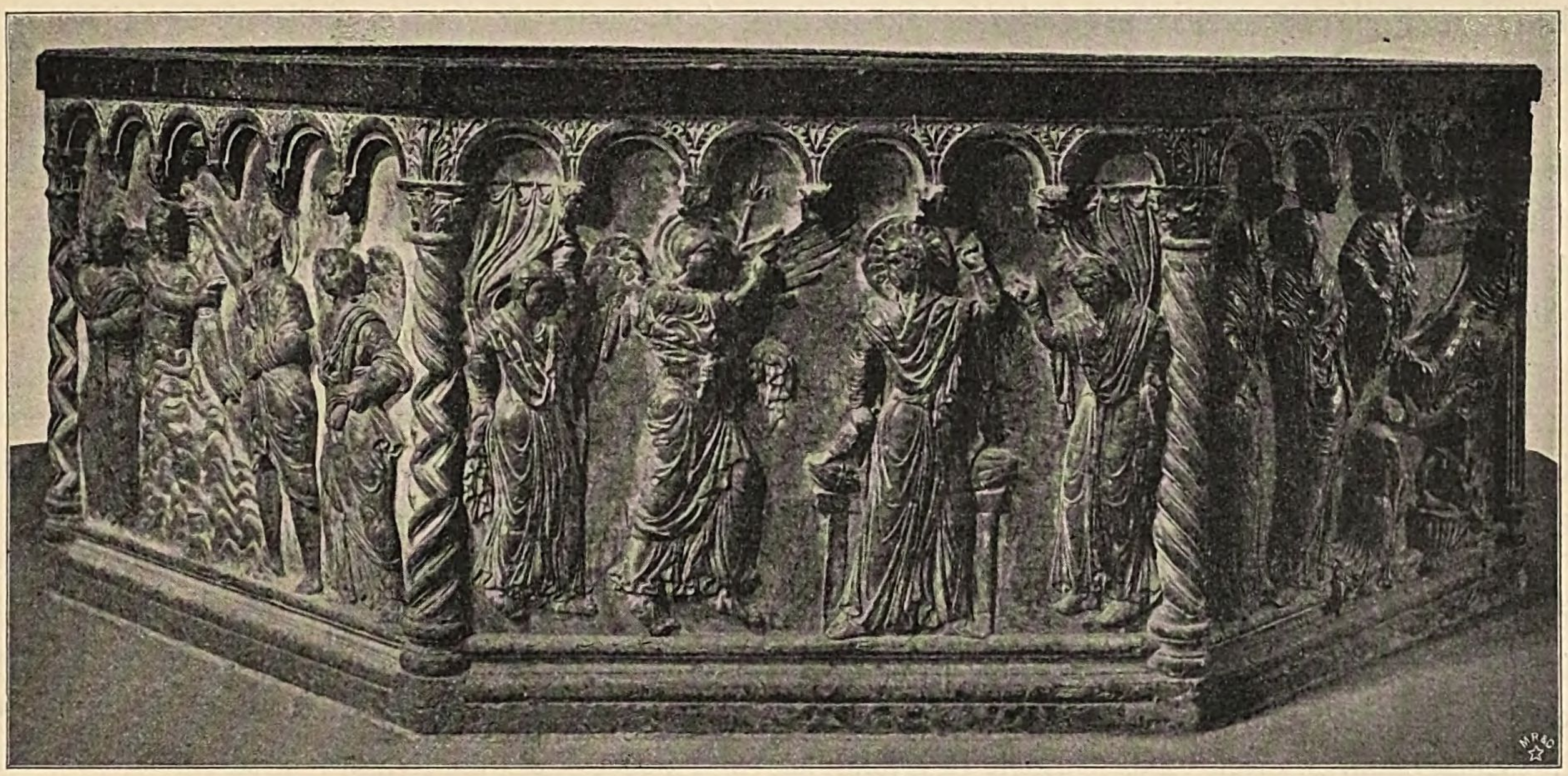


Abb. 20: Immersionstaufbecken im Baptisterum zu Verona.

den Mantel darüber. Die Frauen haben den Mantel über den Hinterkopf gelegt, nur die Dienerinnen, welche das Kind baden, haben keinen Mantel.

3. Verkündigung an die Hirten. Links drei Hirten, zu denen aus einem Halbkreise, der den Himmel andeutet, die Halbfigur eines Engels spricht. Der Engel bildet die Console zu einem Rundbogen. Die Hirten horchen auf und heben zum Theil erstaunt die Hand. Zwei tragen Flöten in den Händen, der dritte hat den linken Arm auf den Hirtenstab gestützt und das rechte Bein um denselben geschlagen. Alle drei tragen den kurzen gegürteten Chiton und die Chlamys und haben hohe Stiefel. Rechts weidet neben einem Baum, an welchem ein Fässchen mit Wein und ein Beutel mit Brot hängen, die Schafherde.

4. Anbetung der Weisen. Maria, wie immer mit dem Strahlennimbus, thront links und hält das Kind grade vor sich, in byzantinischer Weise, aber nicht so starr. Mutter und Kind wenden sich zu den Magiern. Das Kind hält die Gabe des einen in der Hand. Dieser geht ganz rechts ab, ein Engel spricht aus einem Halbrund zu ihm und ermahnt ihn, nicht zu Herodes zurückzukehren. Die beiden andern Magier stehen zwischen diesem und der Madonna, noch mit ihren Gefässen in der Hand. Sie sind mit dem kurzen gegürteten Chiton bekleidet, nur einer auch noch mit der Chlamys. Zwei haben

hohe Stiefel, einer niedrige Schuhe. Sie tragen eine eigenthümliche Art von Pelzmütze, welche wahrscheinlich aus Missverständniss der phrygischen Mütze entstanden ist. Ihre Köpfe sind stark zerstört.

5. Herodes befiehlt den Kindermord. Herodes thront links, neben ihm sitzt ein Schriftgelehrter, welcher ihm auf sein Befragen aus der heiligen Schrift mittheilt, dass der Messias in Bethlehem geboren werden sollte. Rechts davon stehen drei mit Schwertern bewaffnete Soldaten, welchen Herodes den Befehl zum Kindermord ertheilt. Ihre Kleidung ist eine missverstandene römische Rüstung. Zwei von ihnen und der Schriftgelehrte tragen eine turbanartige Kopfbedeckung. Der Kopf des Herodes und die Gesichter zweier Soldaten sind zerstört.

6. Der Kindermord. Die drei Schergen führen den Kindermord aus. Einer entreisst einer klagenden Mutter das Kind, der zweite hat einem Kinde den Bauch aufgeschlitzt, so dass ihm die Eingeweide heraushängen, und tritt es jetzt mit dem Fusse. Der dritte hat einen Knaben an den Beinen aufgehoben und ist im Begriff, ihm den Todesstreich zu versetzen. Zwei Kinder haben sich hinter dem Kleide der Frau verkrochen, ein anderes umfasst flehend das Bein des ersten Soldaten. Die Gesichter der Soldaten sind stark zerstört.

7. Flucht nach Aegypten. a. Der Engel fordert Joseph zur Flucht auf. Er spricht wie immer aus einem Halbrund, das an einer Rundbogenconsole angebracht ist, zu ihm. Dass Joseph dabei nicht schläft, ist byzantinisches Motiv. b. Maria reitet auf einem Esel, eine Spindel in der Hand; die Rechte erhebt sie sprechend zu dem vorangehenden Joseph mit dem Kinde. Joseph hält den Zügel des Thieres in der Hand, das Kind sitzt auf seiner linken Schulter, und er hält es mit dem erhobenen rechten Arm. Das Kind hat den Kreuznimbus und eine kleine Schriftrolle in der Hand. Es trägt, wie auch bei der Anbetung der Magier, langen Chiton und Mantel darüber. Joseph wendet sich nach der Madonna zurück. Diese Composition ist byzantinisch. Besonders gut ist in diesem Relief die antike Gewandung, Joseph ist mit dem langen Chiton bekleidet und trägt den Mantel schön umgeschlungen.

8. Taufe Christi. Christus jugendlich bartlos, steht nackt im Wasser, das ihm bis an die Hüfte emporsteigt. Er streckt die Hand segnend nach dem Täufer aus, welcher rechts neben ihm steht, nur mit der Chlamys bekleidet und die rechte Hand über Christi Haupt haltend. Auf den Heiland schwebt die Taube herab. Zu beiden Seiten steht je ein reich gewandeter Engel mit langem Chiton und umgeschlagenem Mantel. Das Gesicht des Johannes und des Engels rechts sind zerstört.

Das älteste Baptisterium wurde im Jahre 1116 von einem Erdbeben zerstört, und Bischof Bernard baute es neu.*) Dieser Bischof regierte von 1122—1135. Aus seiner Zeit stammt wahrscheinlich auch das Taufbecken. 1146 wurde es nach Biancolini von Fremden beschädigt.

Die Arbeit an dem ganzen Werk ist sehr sorgfältig, und der Künstler hat sich gute Vorbilder ausgesucht. Er hat diese in altchristlich-frühbyzantinischen Elfenbeinarbeiten und Miniaturen gefunden und ihnen die ganzen Compositionen, aber auch viele Einzelheiten entlehnt. Die antiken Elemente, welche in jenen erhalten waren, sind beibehalten: die Proportionen der Figuren mit den langgestreckten Körpern und den kleinen Köpfen, die antike Tracht, auch antike Stellungen wie bei dem auf seinen Stab gelehnten Hirten. In der Gewandung der meisten Figuren glaubt man den Schnitt des Elfenbeinmessers an der Vorlage herauserkennen zu können. Bei einer Uebertragung aus Elfenbein in Stein kommt nicht grade ein Widerspruch heraus, denn beide Materialien haben in der Art, wie sie bearbeitet werden müssen, eine entfernte Aehnlichkeit. Auch der Reliefstil lehnt sich an die antik-altchristlichen Vorbilder an und berücksichtigt einen künstlerischen Zusammenhang der Figuren mit der Grundfläche, ohne doch Anklänge an die Weise Wilhelms ganz vermissen zu lassen. Neben dieser Nachahmung von Vorbildern macht sich aber doch auch eine durchaus selbständige Individualität geltend. Man merkt,

*) Biancolini, Chiese di Verona. S. 614. Luigi Giro: Sunto della Storia di Verona. Verona 1869. II S. 101.

dass der Künstler den Inhalt aller Scenen völlig in sich aufgenommen und aus sich heraus auf's neue gestaltet hat. Keine Figur ist sklavisch und verständnisslos kopirt, sondern überall erkennt man, dass der Meister mit Wahl verfuhr und sich über seine Vorbilder Rechenschaft gab. Er hat sich an die überlieferten Compositionsschemata nicht überall streng gehalten. So unterscheidet sich dieses Werk nicht nur von der plumpen und verständnisslosen Kopie einer altchristlichen Elfenbeinbüchse in dem Taufbecken von San Frediano zu Lucca, sondern auch von Werken wie der Architrav über dem Hauptportal des Baptisteriums zu Pisa, in welchem ebenfalls ein altchristliches Elfenbeinwerk kopirt ist. Solche Pisaner Arbeiten offenbaren weit mehr Geschmack in der Form, eine bessere technische Beherrschung derselben, aber viel weniger Erfassung des Inhalts und eingehendes und liebevolles Nachempfinden. Vieles Ungeschickte an dem Taufbecken zu Verona ist auf das harte Material des gelben Marmors zurückzuführen. So erkennen wir in der Lernbegierde, dem selbständigen Erfassen der Vorlage, in dem Eifer und der Mühe der Arbeit wieder die frische Individualität eines jungen, aufstrebenden Volkes, welches die Form vor allem als ein Mittel deutlichen Ausdrucks betrachtete. Wie am Dom zu Modena kann sich der Künstler auch hier nicht genug thun in figürlichem Schmuck. Die Rundbogenfriese, welche die Reliefs oben einfassen, ruhen auf kleinen Consolen, welche als Köpfe gestaltet sind. Einer der menschlichen Köpfe hat Widderhörner, ist also ein Ammonskopf, ein anderer lange Eselsohren: Midas, ein dritter ist ein Zeuskopf, ein vierter hat eine Fratze. Ausserdem kommen Ochsen- und Löwenköpfe vor, ein Löwenkopf trägt ein kleines Thier im Rachen. Auch in diesen Kleinigkeiten also drängt der Künstler nach Ausdruck, er will erzählen und darstellen, was er weiss.

Wieder einen Schritt weiter führt uns ein anderes plastisches Werk in Verona: ein Theil der Erzthüren, welche das Hauptportal von San Zeno maggiore schliessen. Es ist bisher noch nicht bemerkt worden, dass nicht alle Reliefs den gleichen künstlerischen Charakter haben, sondern dass sich drei ganz verschiedene Hände erkennen lassen.

Verona hat von ganz Italien den meisten und nachhaltigsten deutschen Einfluss erfahren. Das kam von seiner geographischen Lage, denn der Brenner war während des ganzen Mittelalters die Hauptheerstrasse der deutschen Kaiser, nur in Ausnahmefällen betraten die deutschen Heere Italien auf einem anderen Wege, und damit schob sich das deutsche Element in das südliche Land vor. An diese Heeresfahrten erinnern die beiden Riesenfiguren von Kaisern, welche im Dom zu Trient und in San Zeno zu Verona auf die Wand gemalt sind. Eine wesentliche Ursache, dass die Mark Verona fester an Deutschland gekettet wurde als die andern Theile Oberitaliens, war die abweichende Politik, welche Otto der Grosse in Bezug auf diesen Landstrich befolgte. Er machte die Mark Verona und Friaul zu einem Bestandtheil, einer Provinz des deutschen Reiches und gab es den Herzögen von Bayern und dann denen von Kärnthen. Erst spät gelang es den Veronesen, sich der Herrschaft dieser Fürsten zu entziehen, und „die deutschen Grafen regierten Verona noch lange, nachdem die Bischöfe die Rechte der Grafen in der ganzen übrigen Lombardei an sich gerissen hatten, und die fürstlichen Familien des Friaul und der Mark Verona waren noch mächtig, als in der Lombardei schon seit langer Zeit die öffentliche Gewalt in die Hände der Kommunalbeamten gefallen war. Diese Gegenden waren das Mittelglied zwischen Deutschland und Italien, wie Piemont zwischen Frankreich und Italien.“ (Leo.) Noch der in der Hauptsache erst aus dem 14. Jahrhundert stammende Friedhof der Scaliger bei Santa Maria Antica tritt uns wie ein Stück nordischer Ritterromantik entgegen.

So liegen historisch keine Gründe vor, an der Tradition zu zweifeln, dass die Erzthüren von San Zeno maggiore den Herren von Cleve gestiftet seien.*) Aber jedenfalls sind nicht mehr alle Felder von diesen ältesten Thüren erhalten, sondern nur der ganze linke Flügel (von dem Davorstehenden gerechnet) mit Ausnahme des Feldes, welches den Einzug in Jerusalem darstellt (Abb. 21), und vier Felder unten am rechten Flügel zeigen dieselbe Künstlerhand und lassen sich mit jener Stiftungsnachricht in Verbindung bringen. Dabei kann kaum ein Zweifel bestehen, dass diese Theile der Thüren in Deutschland verfertigt und über die Alpen gebracht worden sind, wenn sich auch keine bestimmte deutsche Landschaft nennen lässt, in welcher sie gearbeitet worden sind. Am meisten Aehnlichkeit haben die Darstellungen mit den von Bernward stammenden Erzthüren am Dom zu Hildesheim, nur dass sie noch ungeschickter und plumper sind. Wie dort hat der Künstler von dem Reliefstil keine Ahnung, sondern die Figuren liegen mit den Füssen fest auf dem Grunde auf, kommen mit dem Oberkörper höher und mit dem Kopf frei heraus. Wie in Hildesheim ist trotz des kindlichen Ungeschicks die Erzählung deutlich, wenn der Ausdruck auch nicht so schlagend ist. Pflanzen und Bäume sind ähnlich ornamental behandelt, die Figuren sind ziemlich willkürlich auf den einzelnen Feldern vertheilt. Das grössere Ungeschick zeigt sich auch darin, dass manche Figuren ganz schräg aufgesetzt sind und die meisten keinen Boden unter den Füssen haben. Die Gesichter sind klotzig und bäurisch plump, die Gestalten vierschrötig und schwerfällig. Aber die Aehnlichkeit mit den Hildesheimer Thüren ist nicht gross genug, um sie derselben Giesshütte zuzuschreiben.**)

Die Thüren sind nicht wie die Hildesheimer aus einem Stück gegossen, sondern in einzelnen Feldern gearbeitet, welche auf eine Holzunterlage aufgenietet sind und durch ebenfalls aufgenietete, in verschiedenen Mustern durchbrochene, in der Mitte gewölbte Leisten und menschliche Köpfe an den Schnittpunkten der Leisten umrahmt und verbunden werden. Bei einigen Feldern ist der Reliefgrund durchbrochen und zu Rankenwerk gestaltet.

Die Darstellungen des linken Flügels sind von oben links beginnend:

1. Verkündigung. In einem Gebäude mit Thurm und fester Thür steht der Verkündigungsengel der Madonna gegenüber.

2. a. Geburt Christi. Das Kind liegt zugedeckt da, Maria sitzt daneben, das Kinn nachdenklich in die Hand gestützt. b. Verkündigung an die Hirten. Diese Scene scheint mit der Verkündigung an die Könige zusammen geworfen zu sein. Die beiden Hirten in kurzem Chiton, von denen der eine sich auf einen langen Stab stützt, und die ihre Hunde bei sich haben, tragen Kronen (?) und blicken nach dem Engel empor, welcher auf den Stern zeigt. c. Anbetung der Magier. Die drei Magier mit Kronen auf den Häuptern nahen Geschenke tragend der thronenden Madonna, welche das Kind auf dem Schooss hält, der vordere ist im Begriff, sich auf die Kniee nieder zu lassen.

3. Flucht nach Aegypten. Joseph schreitet mit einem Krückstock in der Hand voran und führt den Esel, auf welchem Maria mit dem Kinde sitzt, hinter sich am Zügel. Bei Joseph ist der gleichmässige Schritt eines Wanderers sehr natürlich ausgedrückt.

4. Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Der Herr schwingt eine dreischwänzige Geissel und treibt drei Händler vor sich her, von denen zwei Thiere führen und einer eine Kiste wegschleppt. Hintergrund durchbrochenes Geflecht.

*) Die älteste bekannte Nachricht darüber befindet sich in der 1594 zu Verona erschienenen Storia di Verona von Girolamo dalla Corte, Tom. II Lib. XIV, p. 312. Er führt sie mit „come vogliono alcuni" ein. Den Herzogstitel, mit dem er die Herren von Cleve nennt, führen diese erst seit Adolf II. und seit dem Jahre 1417.

**) Gestützt wird die Ansicht, dass die ältesten Felder der Veroneser Thüren deutsche Arbeit sind, noch dadurch, dass auf ihnen der Erzengel Michael als Drachentödter erscheint, während er in der italischen Kunst so früh (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) in dieser Scene nicht vorkommt. Friedr. Wiegand, Der Erzengel Michael. Stuttgart 1886.



Abb. 21: Bronzethüren von San Zeno maggiore zu Verona. Theil des linken Flügels.

5. a. Taufe Christi. Der Herr steht im Jordan, Johannes in zottige Felle gekleidet legt ihm die Hand auf, hinter Johannes steht ein Engel, auf der anderen Seite des Herrn stehen zwei Männer. b. Christus steht in einem Gebäude in der Mitte zwischen vier Männern, von denen drei spitze Judenhüte tragen, und zwei im Begriff sind fortzugehen. Vielleicht ist hier eine Predigt Christi oder die Aussendung der Apostel gemeint.

6. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Tempel ist als romanische Kirche dargestellt. Man erkennt die Oberkirche und die Krypta im Durchschnitt, letztere mit ihren kleinen Säulen und rundbogigen Gewölben; die Fenster in der Ober- und Unterkirche bestehen aus einem rechteckigen untern Theil und einem breiteren rundbogigen darüber. Die Bedachung des Gebäudes ist wie im Byzantinischen durch den Durchschnitt dreier Kuppeln gegeben, zwischen denen Thürmchen aufsitzen. So sind in den Reliefs alle Innenräume bedacht. In der Oberkirche sitzt Christus mit einem Buch in der Hand zwischen vier Männern, welche Schriftrollen in den Händen halten.

7. Einzug in Jerusalem. Nicht von derselben Hand. Siehe später.

8. Fusswaschung. Vier Jünger sitzen neben einander, vor dem ersten kniet Christus vom Rücken gesehen und wäscht ihm die Füsse. Ein Jünger hinter ihm hält das Handtuch bereit. Da diese Figur aufrechtstehend zu hoch gewesen wäre, liegt sie halb auf dem Rücken.

9. Das letzte Abendmahl. Christus sitzt zwischen je drei Jüngern hinter einer Tafel, Johannes liegt an seiner Brust, vor der Tafel steht Judas, im Begriff, den Bissen zu empfangen.

10. Gefangennahme. Christus wird von zwei Männern fest gehalten, zwei andere tragen lange Fackeln.

11. Kreuztragung. Christus trägt das Kreuz. Ein Mann hat ihn am Kopf, einer an der Schulter gepackt, ein dritter steht dabei.

12. Christus vor Pilatus. Pilatus sitzt links, neben ihm steht ein Kriegsknecht, welcher sein Schwert hält. In der Mitte der Heiland, der sich nach seinen Anklägern, zwei Juden, zurückwendet.

13. Geisselung. Christus ist an eine Säule gefesselt. Zwei Männer schwingen mehrschwänzige Geisseln, vier andere stehen dabei, unter ihnen ein Hauptmann, welcher die Ausführung der Marter überwacht, und sein Diener, welcher das Schwert seines Herrn trägt.

14. Kreuzabnahme. Christus, eine Krone auf dem Haupt, hängt mit vier Nägeln am Kreuz, den Kopf zur Seite geneigt, um anzudeuten, dass er todt ist. Ueber ihm erscheinen Sonne und Mond als Engel, von denen der eine durch die runde Sonnenscheibe hervorguckt, der andere sich auf die liegende Mondsichel stützt und darüber wie über eine Balustrade herabblickt. Joseph von Arimathia hat den Leib Christi umschlungen, während Nikodemus eine Zange hält und im Begriff ist, den Nagel aus Christi linkem Fuss zu ziehen, zu welchem Zweck er seinen eigenen Fuss schon dagegen gestemmt hat, während er vorher noch einmal zum Gesicht des Herrn emporblickt. Zu beiden Seiten stehen Maria und Johannes ganz in ihren Schmerz versunken.

15. Die Marien am Grabe. Links sitzt der Engel auf der Grabplatte, darauf zeigend. Rechts in einiger Entfernung und in sehr kleiner Gestalt stehen die beiden Marien, welche ihre Hände erstaunt vor der Brust zusammenschlagen.

16. Christus in der Vorhölle. Eine quadratische Mauerumfassung, welche mit Thürmen besetzt ist, die zum Theil in ungeschickter Weise schräg liegen, wodurch der Künstler das Aufrechtstehen ausdrücken wollte, bezeichnet die Hölle. In grosser Gestalt ist darin in schräger Lage der Teufel angebracht als Mann mit dickem Kopf. Einen Sünder hält er zwischen den Knieen, einen anderen unter dem rechten Fuss. Ueber ihm ist ein Bewohner der Hölle dargestellt, ein anderer stürzt sich unten kopfüber in ein rundes Loch. Rechts hat Christus, lang bekleidet, mit langem Stabe in der Hand, den Mauerrand durchbrochen und Eva bei der Hand gefasst; sie zieht Adam hinter sich her.

17. Christus in der Herrlichkeit thronend. Der Heiland sitzt über dem Kreuz, gradeaus blickend, die Linke auf ein Buch gestützt, die Rechte erhoben. Das Kreuz wird von zwei Seraphim gehalten, die auf geflügelten Rädern stehen. Zu beiden Seiten des Heilands zwei Cherubim, welche Rauchfässer schwingen.

18. Ein grosser, bärtiger Männerkopf als Halter eines (verlorenen) Thürringes.

19. Enthauptung Johannes des Täufers. Der Henker ist im Begriff, das Schwert in die Scheide zu stecken, vor ihm steht der enthauptete Leichnam Johannis aufrecht (!), ein Mann trägt den Kopf eilig fort. Vor einem Thurm links steht eine zuschauende Person.

20. Gastmahl des Herodes. Hinter einem Tisch sitzt Herodes mit zwei anderen, eine Dienerin bringt das Haupt des Johannes herbei, welches der am meisten links sitzende in Empfang nimmt. Vor dem Tisch tanzt die Tochter der Herodias, wobei sie mit ihrem Körper einen Kreis bildet, mit dem Kopf den Boden und mit einer Hand ihre Füsse berührend. Rechts trägt eine weibliche Person das Haupt des Johannes davon.

21. Uebergabe des Hauptes an Herodias (?). Die Königin (?) sitzt mit zwei anderen Personen hinter einem Tisch, links bringt eine weibliche Person das Haupt herbei, welches von der zumeist links sitzenden in Empfang genommen wird.

22. Zwei allegorische Figuren. Vor zwei Bäumen sitzen zwei Frauen, von denen die eine zwei Kinder, die andere zwei Thiere (Fische?) an ihren Brüsten säugt. Hintergrund durchbrochenes Rankenwerk.

23. Vertreibung aus dem Paradiese. Zwischen Bäumen und Pflanzen, welche den Garten des Paradieses andeuten, steht der Engel mit ausgebreiteten Flügeln und stösst Adam und Eva hinaus, indem er Adam die Hand auf die Schulter legt. Die beiden Vertriebenen halten sich Feigenblätter vor, Eva bedeckt mit der anderen Hand den Busen.

24. a. Zu unterst: Adam und Eva pflügend. Eva zieht den Pflug, und Adam geht hinterher. b. Zu oberst: Eva sitzt mit der Spindel da. Christus oder Gott zeigt ihr die Leiche Abels.

Von derselben Künstlerhand sind vier Felder unten am rechten Thürflügel.

In der untersten Reihe von rechts nach links:

1. Der Erzengel Michael steht auf einem getödteten Drachen. Hintergrund durchbrochenes Rankenwerk.

2. Die Arche Noahs. Die Arche ist ein Schiff mit Drachenkopf und hoher Kajüte. Links unten steht Noah an der Hobelbank, rechts ist ein Steg an die Arche angelehnt, welchen eine Person, die ein Thier hinter sich herzieht, hinansteigt. Ein anderes Thier steht wartend unten.

3. Opfer Abrahams. Inmitten von Bäumen steht Abraham, im Begriff seinen Sohn Isaak, der schon auf dem Altar liegt, zu opfern. Da schwebt ein Engel zu ihm herab und zeigt auf einen Widder, der im Gebüsch verborgen ist. Der Widder ist hier in senkrechter Stellung mit dem Kopf nach oben angebracht. Unten steht wartend der Esel, mit welchem Abraham gekommen ist.

Ueber dem letztgenannten Feld in der zweiten Reihe von unten:

4. Eine unbestimmbare Darstellung. In der oberen Reihe thronen drei Männer mit Kronen auf den Häuptern, von denen der mittlere durch grössere Dimensionen ausgezeichnet ist. In der untern Reihe streckt ein Mann den Kopf in ein Gebäude (?) hinein, ein anderer steht hinter ihm.

In einem schmalen Streifen an der Innenkante des linken Thürflügels sind auf durchbrochenem Grund von Rankenwerk unter anderem in kleinen Figürchen die gekrönten Vorfahren Christi dargestellt. Die sieben untersten und der oberste sind von demselben Meister, der die bisher besprochenen Felder gearbeitet hat. Ausserdem sind zwei gekrönte Vorfahren gleicher Arbeit auf die innere Randleiste des rechten Flügels gerathen. —

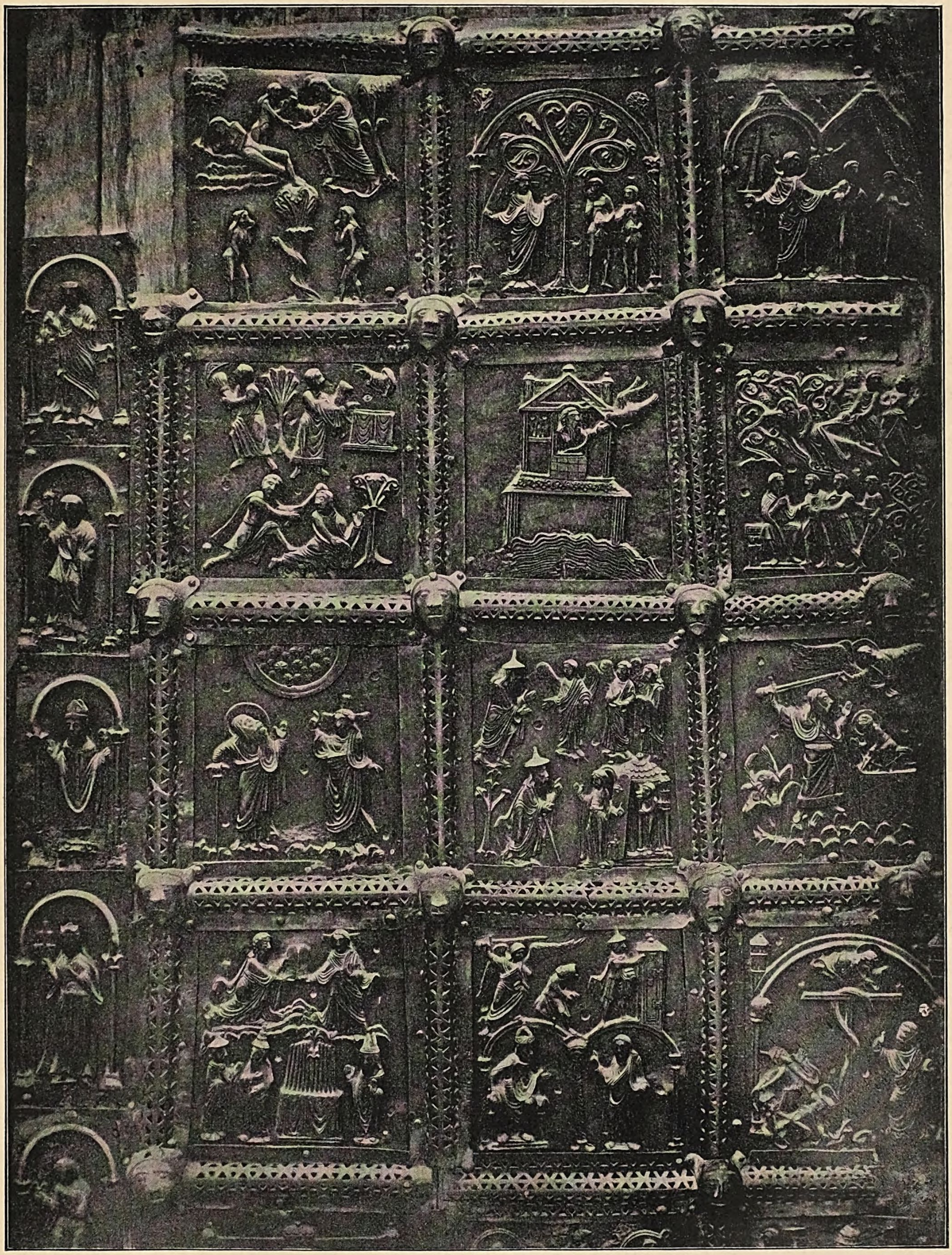


Abb. 22: Bronzethüren von San Zeno maggiore zu Verona. Theil des rechten Flügels.

Eine ganz andere Hand zeigen die 15 obersten Felder des rechten Thürflügels (Abb. 22). Da sind dargestellt von oben links beginnend:

1. a. Gott, als bärtiger Christus gebildet, zieht aus der Seite des schlafenden Adam Eva empor. b. Adam und Eva essen vom Baum der Erkenntniss, der, von der Schlange umwunden, zwischen ihnen steht.

2. Gott hält Adam und Eva den Sündenfall vor. Unter einem ornamental gebildeten Baum steht links Gott mit einer Schriftrolle in der Hand und spricht zu den rechts stehenden ersten Menschen, welche ihre Blösse mit Feigenblättern bedecken. Adam stützt erschrocken und bekümmert das Kinn in die Hand.

3. Vertreibung aus dem Paradiese. Unter zwei Rundbögen steht der Engel mit erhobenem Schwert, er hat Adam an der Schulter gepackt, während Eva die rechte Wange auf die Hand gelegt hat und sich mit der Linken auf die Brust schlägt. Adam und Eva sind bekleidet.

4. a. Opfer Kains und Abels. Rechts der mit einer Decke behangene Altar, darüber erscheint die Hand Gottes. Abel steht davor und hält mit bedeckten Händen das Lamm empor. Kain wendet sich mit seiner Garbe nach der andern Seite zum Himmel. Zwischen beiden steht ein Baum. b. Kain streckt mit einem Keulenschlag Abel vor einem Baum zu Boden.

5. Noah in der Arche. Noah schaut aus der Arche, die wie ein mehrstöckiges Haus gebildet ist, heraus, und nimmt die Taube in Empfang, welche mit einem Oelzweig im Schnabel heranfliegt.

6. a. Noah liegt trunken vor einem rankenden Weinstock mit Trauben. Seine drei Söhne stehen vor ihm. Ham hebt das Gewand Noahs empor, von den beiden anderen weicht einer entsetzt mit erhobenen Händen zurück, während der andere die Hand vor die Augen hält. b. Sem und Japhet führen ihren Bruder Ham Noah vor. Dieser verflucht seinen Sohn.

7. Gott sagt zu Abraham, der sich auf einen Krückstock stützt, einen Nimbus hat und erstaunt die Hand erhebt, dass sein Same so zahlreich werden soll, wie die Sterne am Himmel. Gott, der wie in allen diesen Darstellungen durch ein Kreuz hinter seinem Haupt ausgezeichnet ist, hält in der Linken eine Schriftrolle und zeigt mit der Rechten nach dem Himmel empor, der durch ein sternenbesetztes Halbrund angedeutet ist.

8. a. Die drei Engel stehen vor Abraham, der sie freudig empfängt. b. Abraham vertreibt Hagar, die vor der Thür des Hauses steht und erschrocken die Hand erhebt. Das Haus ist wie ein kleiner Rundtempel gestaltet, und zwischen dessen Säulen schaut Sarah hervor.

9. Opfer Abrahams. Abraham schwingt das Schwert, um seinen Sohn zu tödten, welcher vor ihm auf dem Altar kniet. Isaak hat Nimbus. Ein herbeifliegender Engel hält das Schwert an der Spitze fest, hinter Abraham hängt ein Widder im Gebüsch.

10. a. Gesetzgebung auf dem Sinai. Gott überreicht dem Moses die beiden Gesetzestafeln. b. Arons göttliche Bestätigung als Hoherpriester durch Ausgrünen seines Stabes. Auf dem Altar sind die Stäbe der zwölf Stammeshäupter aufgestellt, in der Mitte der Stab Arons, welcher über Nacht Blätter, Blüthen und Mandeln getrieben hat. Rechts steht Aron erstaunt die Hände emporhebend, links weist ein Israelit einen andern auf das Wunder hin.

11. a. Tödtung der Erstgeburt in Aegypten. Ein Engel schlägt einen Jüngling mit dem Schwert nieder. Ein Mann schreibt mit Blut an das Haus eines Israeliten, dass es verschont bleibe. b. Der Pharao spricht mit Moses, der vor ihm steht, und ertheilt ihm die Erlaubniss, mit den Juden auszuziehen.

12. Moses hat die Schlange auf dem Kreuze erhöht und steht rechts daneben, während Gott von oben herabschwebt. Links unter dem Kreuz liegen Juden von Schlangen umwunden, einer richtet sich auf und wird im Anblick der erhöhten Schlange gesund.

13. Bileam reitet auf der Eselin. Er hält ein Spruchband in der Hand. Hintergrund eine von Säulen getragene Halle.

14. Die Wurzel Jesse. Aus dem schlafenden Jesse steigt Rankenwerk empor, in welchem Gestalten sitzen, zu oberst der segnende Heiland.

15. Ein König mit Schwert und Spruchband in den Händen sprengt unter einem von zwei Säulen getragenen Rundbogen einher. In den Zwickeln über den Rundbögen zwei Frauengestalten mit Schriftrollen.

Den gleichen Stil zeigt der Einzug in Jerusalem auf dem linken Thürflügel. Christus reitet auf der Eselin gefolgt von zwei Jüngern. Zwischen zwei Bäumen stehen zwei palmenschwingende Männer, ein dritter breitet seinen Mantel auf der Strasse aus.

Von derselben Künstlerhand sind die sieben Einzelgestalten unter Rundbogenarkaden an der inneren Leiste des rechten Thürflügels. Die sechs obersten scheinen Heilige zu sein, der unterste ist ein Bildhauer bei der Arbeit. Er sitzt neben dem Werkstück, auf welches er den Meissel in seiner Linken aufgesetzt hat, während er mit dem Hammer in der Rechten darauf schlägt.

Dieselbe Hand offenbaren auch die 9 kleinen Einzelgestalten vor Rankenwerk an der inneren Leiste des linken Thürflügels, welche zur Ergänzung der unterbrochenen Reihe der Vorfahren Christi gearbeitet sind. Eine von ihnen scheint auch einen gekrönten Vorfahren Christi darzustellen, während die meisten anderen Tugenden sind: die Gerechtigkeit mit der Wage, die Stärke mit einer Säule. Auch Simson, welcher dem Löwen den Rachen aufreisst, ist zu erkennen.

Der Künstler, welcher diese zweite Reihe von Reliefs gearbeitet hat, ist unvergleichlich viel geschickter als der Meister der ersten Reihe. Die Figuren sind meist erstaunlich lebendig, die Bewegungen zuweilen übertrieben und hastig, aber immer ausdrucksvoll. Selbst feine seelische Regungen und Charakterschilderungen sind sehr sicher gegeben: die Scham Adams und Evas bei der Ueberführung des Sündenfalls und der Schmerz bei der Vertreibung aus dem Paradiese; die schamlose Frechheit Hams und das Entsetzen und die Entrüstung seiner beiden Brüder. Abraham ist als würdiger und bedächtiger Greis charakterisirt. Die Gewandung zeigt viele parallel verlaufende Falten, ist aber immer mit grossem Geschick geordnet, hat antike Vorbilder mit Verständniss benutzt und hebt die Bewegung der Körper. Gott Vater ist bei der Schaffung Evas eine schöne Gewandfigur und sein Ausdruck voller Milde und Güte. Gradezu bewunderungswürdig ist der auf seinem Pferde einhersprengende König von Feld 15, Reiter und Pferd sind wie aus einem Guss und äusserst lebendig und natürlich. Die menschlichen Gestalten sind meistens gut proportionirt. Selbst die ruhig unter den Arkaden Stehenden an der Randleiste sind immer lebendig. Die Bäume und andere Gewächse sind nicht mehr stillos und halb naturalistisch, sondern ornamental gebildet und beim Weinstock Noahs und bei der Wurzel Jesse zu schönem Rankenwerk gestaltet. Der Reliefstil ist durchgehends glücklich.

Diese Felder werden sicher durch einen bedeutenden Zeitraum von den früher beschriebenen getrennt und sind zur Ergänzung jener gearbeitet, wie die Einfügung des Einzugs in Jerusalem beweist. Vielleicht waren die Thüren durch Feuer oder auf andere Weise halb zerstört. Dem Künstler ist es hauptsächlich auf deutliche Darstellung des Inhalts angekommen, er ist darin originell und selbständig wie Wilhelm von Modena. Aber er hat bedeutend mehr gelernt als jener. Er hat sich nicht wie Wilhelm fast allein auf sein natürliches Talent verlassen. Wie der Künstler vom Taufbecken zu Verona hat er gute ältere Vorlagen studirt, weiss sich aber viel mehr von ihnen frei zu machen wie jener. Die erlernte Form ist ihm schon so geläufig geworden, dass er frei damit schalten kann. Während für die ältere Reihe von Reliefs ungefähr die Zeit der Hildesheimer Domthüren, also die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts anzusetzen ist, müssen wir mit den jüngeren Reliefs ein Jahrhundert weiter herabgehen und das 3. oder 4. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts als Entstehungszeit annehmen. Sie fügen sich vortrefflich in den Geist der oberitalischen Plastik ein, den wir bisher kennen gelernt haben. In der gleichzeitigen deutschen Plastik sind keine Analoga nachzuweisen, daher werden wir für diese Reliefs

einen oberitalischen Meister voraussetzen müssen. — Die Leisten und Köpfe, mit welchen diese Reliefplatten zusammen gehalten werden, sind den früheren von der anderen Thür nachgebildet, zeigen aber alle dieselbe durchbrochene Verzierung, während von den früheren Leisten fast jede verschieden ist.*)

Nun sind an den Thüren ausser einem Menschenkopf mit struppigen Haaren als Halter für den Thürring, der jedenfalls nicht zur ersten Reihe von Reliefs gehört, aber so stillos ist, dass man ihn auch nicht der zweiten Reihe zuweisen kann, noch vier Platten, welche die Hand eines dritten Künstlers offenbaren. Sie stellen Scenen aus dem Leben des heiligen Zeno dar, dem die Kirche geweiht ist.

1. Die Boten des Galienus berufen den heiligen Zeno, sie treffen ihn beim Fischen.**)

2. Der heilige Zeno im Bischofsornat treibt der Tochter des Galienus, die von einem Mönch gehalten wird, den Teufel aus.

3. Dargestellt war die Scene, in welcher der heilige Zeno den Ochsenwagen vor dem Sturz in die Etsch rettet. Erhalten ist nur der Wagen mit den Ochsen und ihrem sie antreibenden Führer.

4. Galienus bringt seine Krone dem heiligen Zeno, der ihm im Bischofsornat mit dem Krummstabe in der Hand gegenüber steht, dar.

In diesen Scenen sind die Bewegungen ruhiger als in denen der zweiten Reihe, und die Gewänder zeigen weniger Falten. Aber auch hier sind alle Figuren sehr ausdrucksvoll und lebendig. Der Künstler war wahrscheinlich ein Zeitgenosse und Landsmann jenes.

Ein sehr lehrreiches Gegenbild zu den bisher besprochenen oberitalischen Arbeiten geben einige Ueberreste aus der alten Kirche San Bassiano zu Lodi vecchio ab. Diese Stadt war von dem heutigen Lodi 7 Kilometer entfernt. Sie wurde im Jahre 1158 von den Mailändern zerstört. Die Kirche San Bassiano muss damals stehen geblieben sein, denn im Jahre 1163 wurden Skulpturen daraus nach dem neuen Lodi entführt. Der Bau, dem sie entnommen wurden, stammte wahrscheinlich aus dem ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, denn die Kirche war nach einer Zerstörung der Stadt im Jahre 1111 neu aufgeführt worden. Auch in der neuen Kirche San Bassiano zu Lodi vecchio, welche aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, sind Bauglieder (Kapitelle) der älteren Kirche verwerthet worden.†) Nach dem neuen Lodi überführte Theile befinden sich in und an der dortigen Kathedrale. Im Innern sind in die Wand eingemauert ein Relief des heiligen Abendmahles und zwei stehende Heilige. Bei dem Abendmahl sitzen Christus und seine Jünger in einer Reihe hinter der reich besetzten Tafel. Die übrigen Skulpturen dienen zum Schmuck des Portals der Kathedrale. Das Tympanon enthält Christus zwischen Katharina und San Bassiano, unter dem Architrav sind Tragefiguren,

*) Verwandtschaft mit diesen Reliefs hat eine Statuette der sitzenden Madonna mit Kind im Hof des Pal. Vescovado zu Verona. Die beiden Köpfe sind neu.

**) Nach der Lebensbeschreibung des heiligen Zeno von Coronato Notario war die Tochter des Kaisers Galienus vom Teufel besessen, und der Teufel rief aus ihr, dass er nur auf Befehl Zeno's entweichen würde. Darauf sandte der Kaiser nach dem Heiligen und seine Boten trafen ihn beim Fischfang, dem er nach dem Vorbilde der Apostel häufig oblag. Die wunderbare Heilung seiner Tochter durch Zeno machte auf den Kaiser einen so grossen Eindruck, dass er seine Krone abnahm und sie dem Heiligen übergab, indem er sagte: Einem so heilkräftigen Arzt könne er mit keinem Gelde, sondern nur mit seiner Krone genugthun. Darauf liess sich viel Volk zum Christenthum bekehren, und der Heilige vertheilte die goldene Krone unter die Armen. Ferner erzählt derselbe Autor, dass der Heilige einst an der Etsch fischte, da gewahrte er ein Ochsenfuhrwerk, das mit seinem Führer drohte in die Etsch zu fallen, und rettete es, indem er mit erhobener Rechten öfters das Kreuzeszeichen machte und sprach: „Weiche Satan, weiche, tödte den Menschen nicht, welchen Gott erschaffen hat."

†) Diego di Sant' Ambrogio: Lodi vecchio. Milano 1895. Daselbst gute Abbildungen.

und zwei Figuren in Hochrelief stehen in halber Höhe der Thürpfosten. Alle diese Arbeiten verrathen dieselbe Hand oder wenigstens dieselbe Schule. Der Steinarbeiter ist darin nicht in der schönen Weise der übrigen Oberitaliker vom Inhalt ausgegangen, sondern hat den Hauptnachdruck auf das Technische gelegt. Er hat die Formen der Elfenbeinvorlagen, welche er sich zum Muster genommen, sklavisch

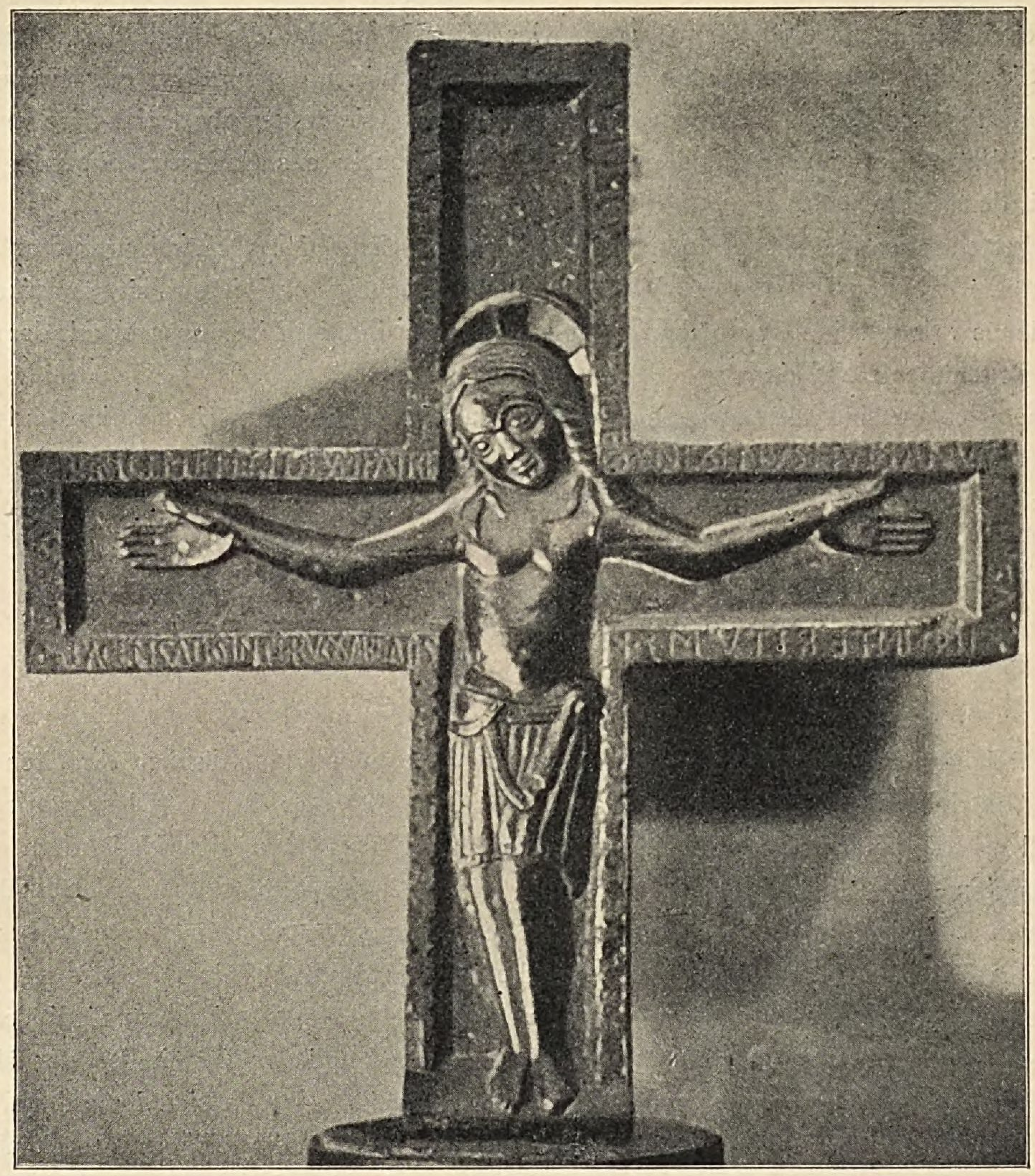


Abb. 23: Steinkrucifix vom Jahre 1159 in S. Petronio zu Bologna. (Zu Seite 73.)

genau in Stein übertragen, so dass man in jedem Zug den Schnitt des Elfenbeinmessers zu sehen glaubt. Das hat seine ganze Kraft und Aufmerksamkeit in Anspruch genommen und jede freie Erfindung und Empfindung gehemmt, so haben die Figuren keine Spur von Seele erhalten und sind steif und leblos geworden. Die Augensterne sind bei dem Abendmahl und den beiden Heiligen im Innern der Kirche besonders eingesetzt oder eingesetzt gewesen und zwar aus Smalt und hartem Stein, eine Eigenthümlichkeit, welche sich an dem später zu besprechenden Brüstungsrelief der Kanzel in Sant' Ambrogio zu Mailand findet, nur dass dort die Augensterne aus Blei sind.



Abb. 24: Kreuzigungsgruppe aus Cedernholz im Dom zu Bologna. (Zu Seite 73.)

Ein besonderes Interesse nehmen die Steinkreuze und die Krucifixe in Bologna, welche eine Specialität dieser Stadt sind, in Anspruch. Schon vor dem Auftreten eigentlicher Krucifixe sind in der Gegend von Bologna Steinkreuze in Gebrauch gewesen, das beweisen die beiden früher erwähnten Kreuze in San Giovanni in monte und San Giuliano di Budrio bei Bologna aus dem 9. Jahrhundert und die etwa gleichzeitigen Kreuze aus schwarzem Stein im rechten Seitenschiff von San Petronio. Das vorderste der beiden letztgenannten hat im Kreuzungspunkt das Lamm mit dem Kreuz in flachem Relief und ist im übrigen wie das hintere mit dem langobardischen Rankenornament verziert. (Eine unverstandene Nachahmung dieser beiden Kreuze ist das hintere im linken Seitenschiff.) Alle diese Steinkreuze haben wie auch die späteren Steinkrucifixe vier gleich lange Arme. — Im Museo civico werden drei Steinkrucifixe aufbewahrt, von denen das grösste mit dem bärtigen Christus vom triumphirenden Typus vom Jahre 1219 datirt ist. Von den beiden kleineren ist bei dem einen mit dem bartlosen Christus und zwei Engeln am obersten Arm die Zeichnung nur eingeritzt und kaum an einigen Stellen das Relief etwas herausgearbeitet. Bei dem anderen ist Christus bärtig, und auf der Rückseite ist im Kreuzungspunkt die segnende Hand Gottes und auf den vier Armen sind die vier Evangelistensymbole in Relief dargestellt. Auch die beiden letzteren sind wie das von 1219 stammende Krucifix Arbeiten ungeschickter Dorfkünstler und deshalb schwer zu datiren. Einen Fingerzeig giebt bei dem mit dem bartlosen Christus die unverstandene Nachahmung langobardischen Ornaments, es dürfte um das Jahr 1000 entstanden sein.

Wie lange sich in Oberitalien der Typus des unbärtigen Christus erhielt, zeigt ein merkwürdiges Kreuz aus schwarzem Stein mit gleich langen Armen, welches früher auf der Piazzetta di Porta ravegnana zu Bologna stand (Abb. 23). Es befindet sich jetzt in San Petronio in derselben Stadt, wo es mit Entsprechung zu den drei in dieser Kirche schon erwähnten Steinkreuzen aufgestellt ist. Es ist vom Jahre 1159 datirt, und die Inschrift nennt als Künstler Petrus Albericus und Vater. Christus ist jugendlich bartlos mit lang herabwallenden Locken, nur mit dem Lendentuch bekleidet. Die Augen sind offen, und das Gesicht lächelt, aber der Kopf ist zur Seite geneigt. Die Haltung der Arme und Beine ist ein Compromiss zwischen Stehen und Hängen. Auf der Rückseite (man kann diese nur nach dem Gipsabguss im Museo civico zu Bologna beurtheilen, da das Original in San Petronio hart an der Wand steht) thront am Kreuzungspunkt der bartlose gekrönte Heiland in einer Mandorla, welche von drei Engeln auf dem untersten und den beiden seitlichen Kreuzesarmen gehalten wird, auf dem oberen Kreuzesarm ist das symbolische Lamm dargestellt. Die Gewandung ist ganz schematisch angegeben. Vielleicht haben wir hier die Nachahmung eines älteren zerstörten Krucifixes vor uns, und deshalb hat der Künstler den bartlosen Christustypus beibehalten.

Die bemerkenswertheste Darstellung Christi am Kreuz ist die in der kunstgeschichtlichen Literatur bisher unbeachtete kolossale, in Cedernholz geschnitzte und bemalte Kreuzigungsgruppe im Dom zu Bologna (Abb. 24). Sie befindet sich in dem Corridor, in welchen man vom Seiteneingang rechts gelangt, an der Wand über der Treppe, welche zur Krypta niederführt, und soll dorthin aus der Badia gekommen sein.*) Die Gruppe besteht aus dem mit vier Nägeln am Kreuz befestigten Erlöser und den unter den Kreuzesarmen stehenden Figuren der Maria und des Johannes. In der Hauptfigur ist der Typus des triumphirenden Christus, nicht des sterbenden oder todten gegeben, die Augen sind geöffnet und die Gestalt hängt nicht, sondern steht vor dem Kreuz. Christus ist mit dem Lendentuch bekleidet und trägt eine Krone. Die Haare fallen in je drei langen, gedrehten Locken über die beiden Schultern auf die Brust herab. Maria hat die Hände zusammen gelegt, Johannes trägt in der Linken ein Buch, die Rechte erhebt er. Durch die Gebärde beider soll wohl Klage ausgedrückt

*) Guida del Forestiere per la Città di Bologna e suoi Sobborghi. Bologna 1826. S. 4.

werden. Die Köpfe und Körper sind derb und klobig, sie haben dicke, knollige Nasen, kleine, wässrige, verschwommene Augen, massives Kinn, weitabstehende Ohren, grosse plumpe Hände und Füsse. Es sind Bauern, welche der Bildhauer hier wiedergegeben hat, und der Naturalismus der Köpfe wirkt um so abstossender, als sie keine Spur von seelischem Leben enthalten. Die Figuren starren regungslos gerade vor sich hin. Dadurch unterscheiden sie sich von fast allen übrigen Werken der oberitalischen Plastik, deren Hauptkennzeichen gerade die innere und äussere Lebendigkeit ist. Dagegen finden wir starke Verwandtschaft mit der in Holz geschnitzten Kreuzigungsgruppe auf dem Hochaltar der Stiftskirche zu Innichen in Tirol.*) Beide Gruppen bestehen aus denselben Figuren in fast gleicher Haltung, nur dass Christus in der Gruppe zu Innichen die Füsse auf einen Menschenkopf setzt. In beiden Gruppen trägt Christus Kronen, welche wie im ganzen so namentlich in den charakteristischen lilienartigen Zacken übereinstimmen. In beiden Gruppen sind die Gesichter derb und bäurisch mit weit abstehenden, in der Behandlung ganz ähnlichen Ohren und klobigen Nasen. Gleich ist die Haltung der Finger bei Christus, ähnlich die schematische Angabe der Muskulatur am Brustkorb und an den Armen Christi, sowie die Knotung des Lendentuches an der rechten Hüfte. Die Gruppe zu Innichen ist aber der zu Bologna künstlerisch weit überlegen. Alles, was bei letzterer leblos und starr ist, erscheint dort zwar befangen und in der Bewegung stark zurückgehalten, aber voller innerem Leben und voller tiefer seelischer und künstlerischer Empfindung. Die Gesichter aller drei Figuren sind vortrefflich individualisirt und sehr lebendig; wie sprechend ist z. B. der dicke Mund Christi! Das Gesicht des Heilands mit dem dasselbe einrahmenden schmalen Bartstreifen wirkt wie das Portrait eines Bauern. Die besten Figuren sind Maria und Johannes, sie haben angenehme Gesichter und neigen in zarter Empfindung und tiefer Andacht, aber kaum in Schmerz, das Haupt, Maria hat die feinen Hände über der Brust gekreuzt. Die Gewandung hat in beiden durchaus freien Fall, der an der Natur beobachtet ist, in einigen Einzelheiten ist sie sogar vorzüglich wie in dem Kopftuch Mariä mit seinen ausserordentlich naturwahren Falten. Alles das hat der Bildhauer der Bologneser Gruppe vergröbert, hart und unnatürlich gemacht und das Leben ausgetrieben; nicht nur das seelische, sondern auch das physische Lebensgefühl ist verloren. Die Hände, welche wenigstens bei Maria und Johannes in Innichen so zierlich und bewegungsfähig sind, wurden hier zu klobigen, unlebendigen Tatzen. Nicht wie der Künstler von Innichen hat der Bildhauer der Bologneser Gruppe die Gewandung an der Natur beobachtet, sondern sie liegt mit ihren straffen Falten platt am Körper an und ist mehr eingezeichnet, als wirklich plastisch gestaltet, die Einwirkung von Elfenbeinvorlagen ist nicht zu verkennen. Sehr charakteristisch für den Verfertiger ist die schematische Haarangabe bei Johannes, während der Innichener Künstler die Detailirung der Bemalung überliess. Da die Kreuzigungsgruppe von Bologna aus den übrigen Werken der oberitalischen Plastik herausfällt und so starke Verwandtschaft mit dem Werk zu Innichen hat, werden wir für sie einen Tiroler Bildhauer in Anspruch nehmen dürfen. Eine Abhängigkeit der bologneser Gruppe gerade von dieser Tiroler Arbeit braucht nicht angenommen zu werden, sondern solcher Kreuzigungsgruppen hat es in Tirol wohl eine ganze Anzahl gegeben und in ihre Reihe gehört auch die Gruppe von Bologna. Die von Innichen ist von einem begabten Künstler und die von Bologna von einem unfähigen Holzschnitzer verfertigt worden. Beide Arbeiten dürften dem 12. Jahrhundert angehören, vielleicht ist die Bologneser beträchtlich früher als die von Innichen, deren hohes Lebensgefühl für eine Datirung zu Ende des 12. Jahrhunderts zu sprechen scheint.

*) Aufsätze über die Gruppe von Innichen von G. Tinkhauser in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission Bd. III, 1858, S. 237 ff. und von G. Dahlke in der Neuen Folge der Mittheilungen Bd. V, 1879, S. LXXIX ff. An letzterer Stelle gute Lichtdruckabbildung.

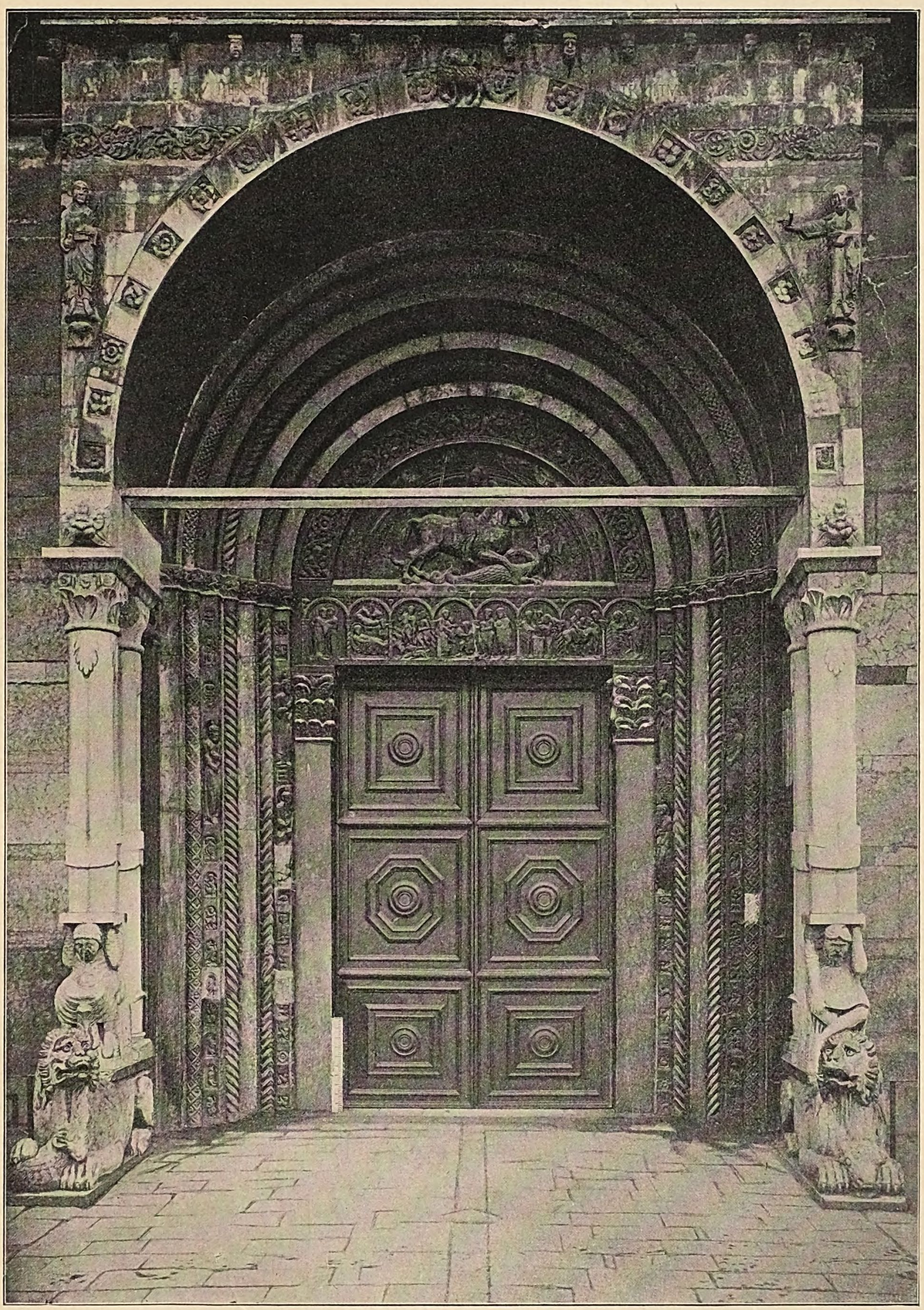


Abb. 25: Portalbau von Nikolaus am Dom zu Ferrara.

Nikolaus.

So lebendig die Darstellungen auf den jüngeren Theilen der Erzthüren von Verona auch sind, und so glückliche Erfolge der Meister durch sein Studium der Form auch erzielt hat, so würden sie doch noch nicht vermuthen lassen, dass die oberitalische Plastik so nahe daran war, einen Höhepunkt zu erreichen, wie ihn der wenig später entstandene Portalbau an der Kathedrale von Ferrara (Abb. 25) offenbart.

Der untere und der obere Theil des zweigeschossigen Portalbaus sind zu verschiedenen Zeiten gearbeitet, der erstere ist romanisch, der letztere gothisch, der untere von einem italienischen Künstler, der obere, dessen Skulpturen grosse Aehnlichkeit mit denen am Mittelportal der Kathedrale zu Bourges haben, von einem Franzosen.*) Um das Giebelfeld des unteren romanischen Theiles, der uns hier allein interessirt, lesen wir die Inschrift:

† ARTIFICĒ GNARV̄ Q SCVLPSERIT HEC NICHOLAV̄
† HVC CŌCVRRENTES LAVDENT P̄ SCL̄A GENTES.**)

und an der Fassade der Vorhalle unter dem den unteren Theil abschliessenden Gesims stehen zu beiden Seiten des Rundbogens die Worte:

† ANNO MILLENO CENTENO TER QVOQVE DENO
QVINQVE SVPER LATIS***) STRVITVR DOMVS HEC PIETATIS.

Somit haben wir den Namen des Künstlers Nikolaus und die Jahreszahl 1135.

Nikolaus hat sicher nicht nur die Skulpturen gearbeitet, sondern diesen ganzen Portalbau erfunden, denn das eine ist nicht ohne das andere zu denken, so innig sind beide mit einander verschmolzen.

Nach Analogie anderer oberitalischer Portalbauten können wir annehmen, dass die Vorhalle über dem ersten Stockwerk ursprünglich durch einen dreieckigen Giebel abgeschlossen war, oder dass sich eine Loggia als zweites Stockwerk darüber befand. Vor das nach innen abgeschrägte, mit Pilastern

*) Auch am Mittelportal der Kathedrale zu Bourges sitzt in der Mitte des Tympanon Christus mit nacktem Oberkörper, den Mantel über die Knie gelegt, aber abweichend von Ferrara die Arme erhoben. Zu beiden Seiten stehen dort zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, während hier nur je einer, aber die Haltung ist fast dieselbe. Auch dort knieen zu äusserst zwei Personen, links eine gekrönte Frau, rechts ein Mönch. Die musicirenden Aeltesten sind ebenfalls ein französisches Motiv. Unter dieser Darstellung sind auch dort Scenen aus dem jüngsten Gericht; dort alles in einem Friese vereinigt, auch die Scenen, die hier in Ferrara auf die beiden Lünetten zur Seite vertheilt sind. Abraham mit den Seelen im Schooss beide Mal ganz analog, bei der Hölle dort ebenfalls ein Topf auf dem Feuer, in welchen ein Teufel die Seelen mit der Stange stösst. Die Auferstehenden dort in einem ganzen unteren Streifen sehr ausführlich geschildert.

**) Artificem gnarum qui sculpserit haec Nicolaum
Hunc concurrentes laudent per secula gentes.

***) Über den Fundamenten.

und Säulchen dekorirte eigentliche Portal legt sich ein rundbogiger, auf vier Säulen ruhender Vorbau, wie er sich ähnlich schon an den Vorhöfen altchristlicher Basiliken findet, z. B. an San Cosimato in Trastevere, an San Clemente und an Santa Prassede zu Rom, freilich erst aus dem 9—12. Jahrhundert. Die Vorhalle erscheint hier in Ferrara gleichsam wie eine Abbreviatur des ganzen, in der romanischen Epoche leider in Wegfall gekommenen Atriums und bewahrt wenigstens die Erinnerung an den schönen Gedanken, dass der Gläubige aus dem Lärm der Strasse kommend, erst einen Vorraum durchschreite, in dem er sich innerlich sammeln kann. Zugleich aber hat dieses prächtige Dekorationsstück die Aufgabe, den Eintritt in das Heiligthum zu schmücken.

Schon bei der Betrachtung im Ganzen fallen die schönen, ruhigen und edlen architektonischen Verhältnisse auf. Jedes bauliche Glied ist seinem Charakter gemäss verwerthet. Die eigentliche Thürumrahmung tritt bedeutsam hervor durch kräftige, ganz glatte, nur mit reicheren Kapitellen versehene Pfosten, durch einen starken, mit Skulpturen geschmückten Architrav, durch ein figürlich und ornamental verziertes Tympanon. Je vier reichbehandelte Pilaster und drei Säulchen dekoriren die Schräge, sie setzen sich mit spärlicherem Schmuck über den Kapitellen fort als Rundstäbe und Archivolten, welche das Tympanon umrahmen. Von den aus je vier Säulchen bestehenden Säulenbündeln des Vorbaus ruhen die beiden vordersten auf dem Rücken von sitzenden Männern; die Platten, welche die Unterlage für die hinteren Säulenbündel und die Träger der vorderen Säulenbündel bilden, liegen auf den Rücken von Löwen, welche als Ersatz für die ursprünglichen Greifen später untergeschoben sind. Die plumpen Säulen mit den missverstandenen Knoten sind moderne Ergänzung. Auch die Vorderwand des Vorbaus ist plastisch verziert. Der ganze ornamentale und figürliche Schmuck ist nicht nur im allgemeinen, sondern, wie wir finden werden, auch im einzelnen dem architektonischen Eindruck untergeordnet.

Eine ganze Reihe von Figuren muss den baulichen Gedanken des Tragens zum Ausdruck bringen, ein Motiv, welches wir schon bei Wilhelm und bei der ganzen plastischen Ausstattung des Domes zu Modena so gern verwendet gefunden haben. Ausser den beiden überlebensgrossen Figuren unter den Säulen sind zwei ganz zusammengekauerte menschliche Gestalten angebracht unter der Stelle, wo die Architrave des Vorbaus von der Fassadenwand nach vorn absetzen, ferner stehen zwei Träger auf der Innenseite der beiden Kapitelle der Thürpfosten. In allen diesen Figuren ist die Anstrengung des Tragens mit grosser Beflissenheit geschildert. Die beiden Säulenträger sitzen auf vierkantigen Marmorblöcken, haben die Schulterblätter in die Höhe gezogen und den Kopf gesenkt, so dass sie mit vergrösserter Nackenfläche tragen, ausserdem stützen sie die Säulenbasis mit einer oder mit beiden erhobenen Händen. Ihr Körper ist dick und kräftig, so dass er eine massive Unterlage für die Last der Säulen bildet, ihre gespannten Gesichter verrathen den Kraftaufwand.*) Die Zusammengekauerten unter den Architraven des Vorbaus scheinen von ihrer Last fast zerquetscht zu werden. Von den in den Thürpfostenkapitellen Stehenden hat einer die eine Hand in die Hüfte gestemmt und die andere zum Tragen erhoben in vortrefflicher Naturbeobachtung, er streckt dabei vor Anstrengung die Zunge aus.

Alle Figuren müssen sich den architektonischen Linien anbequemen, sie unterbrechen dieselben einerseits nicht und füllen andererseits den für sie ausgesparten Raum vollständig aus. Am auffälligsten ist das bei denjenigen, welche in die kleinen Pilaster der Schräge eingelassen sind. Sie stellen dar den Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria einander gegenüber, letztere mit der Inschrift Ecce ancilla Domini, also die Verkündigung, wobei Maria schüchtern abwehrend die Hände erhebt, ferner die vier grossen Propheten Jeremias, Jesaias, Daniel, Ezechiel. Aus den Pilastern ist ein längliches, im Grundriss dreieckiges Stück herausgeschnitten gedacht und in diese Nische, wenn man es so nennen

*) Zwei sehr ähnliche Figuren in der Villa des Grafen Mattei bei Bologna.

darf, die Figur hineingestellt (Abb. 26). Diese füllt den Raum so vollständig aus, dass die Kante des Pilasters über den Nasenrücken und an der Vorderseite des Körpers herablaufend deutlich zu erkennen ist; kein Glied des Körpers ragt über die beiden Seitenflächen des Pilasters hinaus. Trotz dieses Zwanges sind die Figuren in Stellung und Bewegung ganz natürlich, wenn auch stark zusammengehalten.

Ferner sind in den Flächen der Pilaster kleine quadratische oder längliche und oben rundbogige kassettenartige Felder vertieft, welche plastische Darstellungen enthalten und zwar ausser einigen Blattrosetten menschliche oder thierische Einzelgestalten, die ganz vortrefflich in den Raum komponirt sind. Wir bemerken unter anderem Hähne, Greife, Vögel in einen langen Schwanz endigend, mit dem sie sich umschlingen und dessen Ende sie in den Schnabel nehmen. Ueberhaupt kommen vielfach Mischgestalten von verschiedenen Thieren oder von Mensch und Thier vor. Sie erinnern an jene abenteuerlichen Wesen, welche wir an der Fassade von San Michele zu Pavia kennen gelernt haben, und die sich auch sonst überall im romanischen Ornament finden, sind aber wohl nirgends mit so grosser künstlerischer Kraft zu organischen Wesen verschmolzen wie hier. Wir gewahren einen Widder mit Flügeln, dessen Hinterleib in einen Drachenschwanz ausgeht, Menschen mit Fischleibern, Vögel mit Menschenköpfen, einen Mann ohne Kopf mit dem Gesicht auf der Brust, ein satyrartiges Wesen mit Menschenleib und Thierfüssen eine Keule schwingend, einen nackten Mann mit übergrossen Ohren, die Geige spielend und auf einem Hunde sitzend; der Schwanz der Thiere geht häufig wieder in einen Thierkopf über. Auch antike Gestalten kommen vor, einmal eine vorzüglich gearbeitete Chimära und ein Kentaur. Diese Reliefs sind flach und nach den Gesetzen des antiken Reliefstils, d. h. von der vorderen Fläche des Pilasters ausgehend in die Tiefe gearbeitet.



Abb. 26: Theil von der linken Schräge am Portal des Domes zu Ferrara.

Wie mit Reliefplatten schmückend belegt erscheint auch der Architrav (Abb. 27). Acht Rundbogenarkaden, auf zierlichen Säulchen ruhend, stehen neben einander. Diese Arkadenreihe mit ihren

Rundbogen giebt dem Architrav etwas Leichtes, Elastisches, es kommt eine rhythmische, fast möchte man sagen, federnde Bewegung in das Glied, welche ihm alles Starre benimmt. Der Künstler hat aber den Eindruck einzelner Platten zu vermeiden gewünscht, um dem tragenden Architrav den nothwendigen Zusammenhang zu wahren, deshalb sind die dargestellten Scenen nicht streng durch die Arkadenbögen geschieden, sondern ziehen sich zum Theil durch mehrere hin. Die Scenen sind: Begegnung zwischen Maria und Elisabeth; Geburt Christi; Verkündigung an die Hirten, wobei der Engel als geflügeltes Köpfchen in dem Zwickel über den Rundbögen erscheint; Anbetung der Könige; Darbringung im Tempel; Flucht nach Aegypten, wobei der Symmetrie mit der Verkündigung an die Hirten halber wieder ein geflügeltes Engelsköpfchen in dem Zwickel erscheint; Taufe Christi. Das Relief ist erhabener als bei dem Kassettenschmuck der Pilaster, um an dieser wichtigen Stelle und bei dem bedeutsamen Inhalt die Figuren deutlicher und selbständiger hervortreten zu lassen.

Um das Tympanon zieht sich ein halbrunder Fries mit meisterhaft nach der Antike gearbeitetem Rankenwerk, welches aus dem Rachen eines Thierkopfes im Scheitelpunkt ausgeht und sich nach beiden Seiten verbreitet; vorzüglich gearbeitete Thiere schlingen sich hindurch. Im Tympanon selbst erblicken wir die grosse Relieffigur des Titularheiligen der Kirche Georg im Drachenkampf. Mit geschwungenem Schwerte sprengt er über den Drachen hinweg, der sich unter ihm mit der zerbrochenen Lanze im Rachen im Todeskampf wälzt. Wenn die Fehler in Reiter und Pferd bei diesen grossen Verhältnissen auch mehr auffallen als in dem kleinen Reiter auf dem rechten Thürflügel von San Zeno zu Verona, so ist die Arbeit doch immerhin bewunderungswürdig und namentlich der Drache ist meisterhaft. Die Komposition in den gegebenen Raum ist überaus glücklich. Als die Hauptfigur ist dieser Reiter in weit höherem Relief gearbeitet als alle anderen Figuren.

An der Fassade des Vorbaus sind in den Rand des Rundbogens Kassetten vertieft, auf deren Grund Blattrosetten liegen. Im Scheitelpunkt ist das Lamm mit dem Kreuze angebracht. Zu beiden Seiten des Bogens stehen in hohem Relief zwei Gestalten, in welchen wir nach Analogie des später zu besprechenden Vorbaus von San Zeno zu Verona die beiden Johannes erkennen, rechts Johannes den Täufer, der auch durch ein Fell um die Schultern kenntlich gemacht ist, und links Johannes den Evangelisten als Verfasser der Apokalypse mit einem Buch in der Hand, ersterer auf die Heilslehre Christi vorausdeutend, letzterer sie zu erhabenen Visionen ausgestaltend. Der Täufer streckt die Hand aus, hinweisend auf den, der da kommen soll, in der anderen Hand hält er eine Schriftrolle, die übliche Weise, anzudeuten, dass die dargestellte Person spricht. Johannes der Evangelist steht innerlich gesammelt da. Ueber den Köpfen dieser Relieffiguren zieht sich je ein Streifen mit schönem Rankenornament hin, und zwar besteht jeder aus zwei verschiedenen Stücken, antike Reste, die hier verwerthet sind. Die Konsolen des kleinen Gesimses, welches nach dem späteren Oberbau den Abschluss bildet, sind kleine Menschenköpfe mit fratzenhaften Gesichtern. Wie der plastische Schmuck sind auch der Blätterschmuck aller Kapitelle, die geometrischen Verzierungen der Säulchen und Rundstäbe bescheiden gehalten, um die herrschenden architektonischen Linien möglichst hervortreten zu lassen.

Die Löwen, auf welchen der Vorbau jetzt ruht, sind modern, ebenso wie die Säulen und ihr Gebälk. Die ursprünglich an dieser Stelle befindlichen Thiere waren die Greife, welche jetzt an den beiden äussersten Enden der Fassade aufgestellt sind. Von diesen Greifen hat der eine zwei Stiere und einen Menschen, der andere einen gepanzerten Ritter und sein Pferd in den Klauen, beide sind geflügelt und einer hat an den Seiten Räder, wie sie die Vision des Ezechiel bei den vier Thieren, welche später als Symbole der Evangelisten angenommen wurden, beschreibt.*)

*) Cittadella: Guida pel forestiero in Ferrara, Ferrara 1873: Poggia questo avancorpo (die Vorhalle) sopra 4 colonne, due delle quali (quelle dinanzi) si basano sopra grottesche figure accovacciate sul dorso di grandi leoni accosciati. Questi sostegni minacciavano ruina, essendosi avvallati nel suolo; ma il Rev: Capitolo nel 1829 ve ne fece surrogare de'

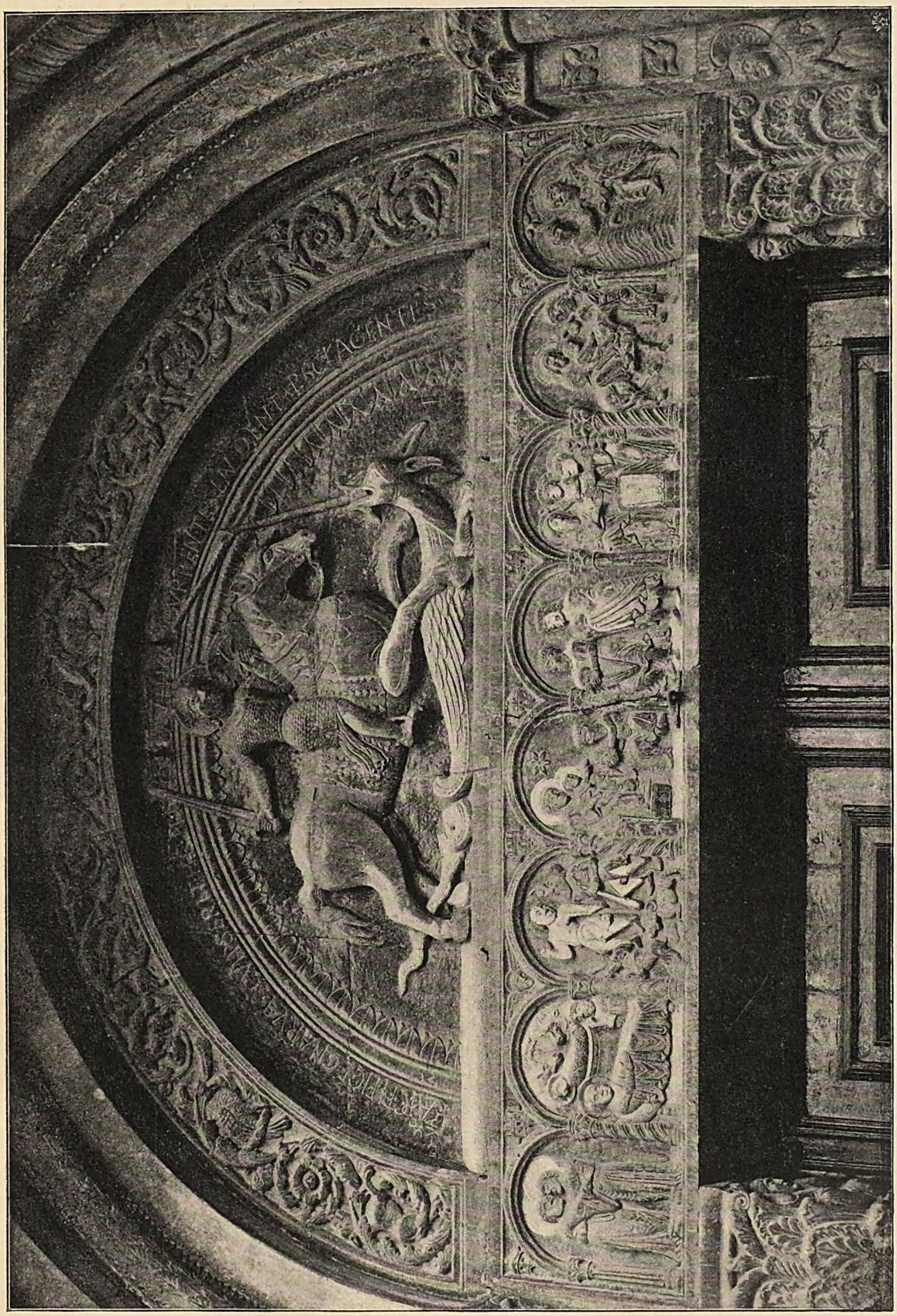


Abb. 27: Architrav und Tympanon am Portal des Domes zu Ferrara.

Die beiden Nebenportale der Fassade stammen ebenfalls von Nikolaus. Sie sind ohne Vorbauten als einfache Thüren viel schlichter gehalten. Die Tympana werden von einem Rundbogenfries umfasst, welcher ganz dieselbe Art von Kassetten hat wie die Pilaster am Hauptportal.

Wir haben keine sichere Kunde darüber, wo Nikolaus herstammt. Maffei hatte die Inschrift, welche sich an den Reliefs rechts vom Hauptportal an der Fassade von San Zeno zu Verona befindet und einen Künstler Nikolaus nennt, falsch gelesen. Er las: Hic exempla trahi possunt Jad. Nicolai und erklärte Jad. für Abkürzung von Jaderensis, woraus er schloss, dass Nikolaus aus Zara stammte! Ein anonymer Führer vom Jahre 1770*), Baruffaldi**) und Cantu†) nennen den Künstler des Portals vom Dom zu Ferrara Niccolò da Ficarolo, und dieser Name komme daher, weil sich in den Ornamenten oft das Feigenblatt (foglia del fico) wiederholt. Diese irrthümliche Erklärung haben schon Canonici und Leop. Cicognara widerlegt, aber sie verfallen nach Cittadella††) in einen zweiten Irrthum, weil sie nach Guarini und Borsetti das Wort Ficarolo als Vico Ariolo deuten. Auch keine von den andern Inschriften, welche den Meister Nikolaus nennen, giebt eine Ortsbezeichnung.†††) Wenn wir aber erwägen, dass das Domportal von Ferrara das Hauptwerk des Meisters ist, dass es das Einzige ist, wo die genaue Ueberwachung der Arbeit durch den Künstler, wenn nicht seine eigene Hand bis in alle Einzelheiten zu verfolgen ist, so werden wir geneigt sein anzunehmen, dass dieses Werk sein frühestes ist, und dass daher seine Herkunft aus Ferrara oder aus der Nähe dieser Stadt wahrscheinlich ist. Der Herkunft aus dieser Gegend widerspricht der künstlerische Charakter seiner Arbeiten nicht.

Ein Werk wie dieser Portalbau beweist, dass sein Schöpfer die eingehendsten Studien gemacht haben muss. Wir haben schon die Weisheit in der Komposition des Ganzen bewundert und Nikolaus daraus als einen feinfühligen und sorgfältig vorgehenden Künstler kennen gelernt. Dem entspricht auch die Ausführung im Einzelnen und die vortreffliche Schulung der Form. Die Marmorarbeit an den Propheten und den Gestalten der Verkündigung, welche in den Pilastern der Hauptthür stehen, ist scharf, als wenn sie für Erz gedacht wäre, und kann manche Aehnlichkeit mit byzantinischen Werken nicht verleugnen. Die Gewandfalten bei dem zur Rechten befindlichen Träger der Vorhalle bilden auf

nuovi, accrescendo il diametro delle colonne, e la mole dei telamoni e dei leoni. I vecchi pezzi erano stati affissi alla facciata, ma nel generale ripulimento fattone nel 1842 furono tolti di là e collocati nel cortile dietro il coro. Una di quelle colonne però ed uno di que' leoni si abbrucciarono o meglio rimasero calcinati nel 1559 per un incendio di una botteguccia di legno ivi aderente, e ne venne fatta sostituzione per opera dello scalpellino Castorio Gilardoni. Die letztere Notiz ist nicht verständlich. Jetzt stehen die Greife wieder an der Fassade.

*) Pitture e scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara. Ferrara 1770 S. 37.

**) Girolamo Baruffaldi: Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara 1844.

†) Cantù: Storia degl' Italiani II S. 643.

††) Luigi Napoleone Cittadella: Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti. Ferrara 1868. S. 89.

†††) Baruffaldi giebt an, dass eine zweite auf Nikolaus bezügliche Inschrift zu lesen gewesen wäre in dem alten Mosaik, welches sich über dem Architrav des Hochaltars bis zu seiner Zeit befunden habe. Sie lautete:

Il mille cento trentacinque nato
Fo questo templo a Zorzi consecrato
Fo Nicolao scolptore
E Glielmo fo lo auctore.

Diese Verse sollen nach Borsetti (Hist. Gymn. Ferr. Tom. I p. 357) auf einem Zettel in der Hand eines Propheten gestanden haben. Bei Baruffaldi ist dieser Zettel mit der Inschrift abgebildet. Frizzi: Memorie per la Storia di Ferrara. p. 126 ff. erklärt diese Verse für modern. Das Richtige giebt F. Avventi in seinem Buch Il Servitore di Piazza: Guida per Ferrara 1838 S. 25. Er sagt, die Mosaikinschrift über dem Hochaltar wäre im Jahre 1570 durch ein Erdbeben zersört und seitdem verändert neu gemalt worden. Die ursprüngliche Fassung lautete:

Il Mille cento trentacinque nato
Fò questo templo a S. Zorzi donato
Da Glelmo ciptadin per sò amore
E ne fò l'opra Nicolao el scolptore.

Dieses sollen die ältesten Verse in italienischer Sprache sein.

dem Bauch eine Schnecke, wie es bei byzantinischen Miniaturen zuweilen vorkommt. Für den heiligen Georg im Tympanon muss eine vorzügliche altchristliche oder antike Vorlage vorhanden gewesen sein, wahrscheinlich in kleinem Maassstabe, so dass die dabei weniger auffallenden Fehler in der Vergrösserung mit übernommen wurden. Der Bart und die Haare sind bei den Figuren meist in zierliche regelmässige Löckchen gelegt, wie an archaisch griechischen Denkmälern: der gleiche Archaismus erzeugt dieselbe Erscheinung. Viel wichtiger aber als die Anlehnung an fremde Vorbilder in Einzelheiten ist die allgemeine Erhebung, welche Nikolaus seiner Kunst durch das Studium guter, älterer Muster hat zu Theil werden lassen. Er verfährt dabei in derselben Weise wie die deutschen Plastiker des 11. Jahrhunderts, deren Bestrebungen wir schon früher kennen gelernt haben. Er schulte an den Vorbildern sein Auge und seine Hand und kam dann zu selbständigen, in der Form und Technik hochstehenden Leistungen, wobei ihn sein angeborenes Talent und Feingefühl unterstützten. Die rein künstlerischen Gedanken, welche der Portalbau von Ferrara enthält, sind, wie wir gesehen haben, der besten Kunstzeiten würdig, und in dieser einen Beziehung ist das Werk den grössten Meisterwerken aller Zeiten an die Seite zu stellen.

Ein wahres Meisterstück sind die naturgetreuen oder phantastischen Thiere. Bei den letzteren ist die organische Verschmelzung verschiedener thierischer Formen so vollständig gelungen, dass eine Kunst auf ihrer Höhe den Künstler darum beneiden könnte. Für alle Thierdarstellungen hatte der Künstler ein vortreffliches Vorbild an der byzantinischen Kunst. Denn so starr bei derselben auch die menschliche Gestalt im Lauf der Jahrhunderte geworden war, die Wiedergabe der Thiere blieb bis zuletzt vorzüglich. Die Schilderung der Thiere war nicht wie die der Menschen von Dogmen und höfischem Ceremoniell in Fesseln geschlagen, sondern konnte sich leichter frisch und lebendig erhalten. In ersterem hatte sich seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends eine unverrückbar feste Convention herausgebildet, welche kein Künstler wagen durfte zu durchbrechen, dagegen ist es, als wollten sich die Künstler nach anderer Seite dafür entschädigen. Das berühmte, aus dem 12. Jahrhundert stammende Manuskript mit den Predigten über die Feste der heiligen Jungfrau von dem griechischen Mönch Jakobus*) offenbart eine eingehende Liebe für die Natur. Der Garten des Paradieses ist reich mit Blumen ausgestattet; wie Joachim auf dem Felde betet, sind im Fluss Badende dargestellt; die Verkündigung an Maria geht in einem schönen Garten vor sich. Mit diesem liebevollen Studium der Natur hängt auch die Vortrefflichkeit der Thierschilderung zusammen. Bis in das 13. Jahrhundert hinein kommen noch Thiere von entzückender Grazie und richtigster und feinster Naturbeobachtung vor.**) Stilisirte Thiere sind seltener, und fast nur Greife und geflügelte Löwen kommen vor, das phantastische Thierreich fehlt in der byzantinischen Kunst ganz. Da war Nikolaus ganz allein auf sich selber angewiesen, und grade darin haben wir am meisten Ursache, sein Gefühl für organische Formen zu bewundern.

Aber das Talent des Meister Nikolaus war nicht nur ein formales, sondern auch inhaltlich gehört der Portalbau von Ferrara zu dem Bedeutendsten, was die oberitalische Plastik in der romanischen Epoche hervorgebracht hat. In der natürlichen, menschlich freien und tiefen Auffassung der dargestellten Scenen ist er desselben Geistes wie Wilhelm von Modena, und in seiner weit überlegenen Form treten uns diese Ideen noch viel vortheilhafter entgegen, seine Typen haben etwas nordisch Derbes. Die Art, wie er vor allem wünscht, den Inhalt deutlich zu machen und die Form nur als Mittel zum Zweck benutzt, weicht nicht von der bisherigen Entwickelungslinie ab, sondern seine Kunst ist darin als erster und, in diesem Zusammenklang von Inhalt und Form, nicht wieder erreichter Höhepunkt zu begrüssen. In den Architravreliefs ist die Umarmung der beiden Frauen überaus innig, sehr natürlich

*) Nationalbibliothek zu Paris gr. 1208.

**) Beispiele in den Handschriften der Pariser Nationalbibliothek: Brief des Eusebius an Capranicus und die vier Evangelien vom Jahre 964 gr. 64. Zwei Handschriften des Gregor von Nazianz gr. 543 und 550, beide aus dem 13. Jahrhundert.

ist der feste Schlaf des neugeborenen Christuskindes, lebhaft machen sich die Hirten gegenseitig auf die Erscheinung des Engels aufmerksam, sogar die Ziegen springen danach empor. Mütterlich liebevoll, durchdrungen von der Weihe des Augenblicks ist Maria bei der Darstellung im Tempel. Sie hält das auf dem Altar stehende Kind, und dieses bemüht sich in seiner segnenden Geberde Hoheit auszudrücken. Mit väterlicher, fürsorglicher Theilnahme blickt Joseph auf der Flucht nach Aegypten zu Mutter und Kind zurück, das Kind spielt unbefangen mit der Mähne des Esels. Ganz erfüllt von der hohen Aufgabe tauft Johannes den Herrn, und dieser segnet ihn dafür mit milder Liebe.

Wir haben gesehen, wie eifrig Nikolaus gelernt hat; antike, altchristliche und byzantinische Vorbilder hat er benutzt, aber das Herrschende in ihm ist doch die frische Ursprünglichkeit des jungen oberitalischen Volkes, dem er angehörte. Seine ausgeprägte Persönlichkeit hat ihn der Tradition frei gegenüber gestellt. Die künstlerischen Gedanken dieses Portals sind grösstentheils im Einzelnen und vor allem in ihrer Zusammenstellung ganz neu und eigenthümlich und konnten nur von einem vorurtheilslosen, an selbständiges Denken gewöhnten Geist so erfunden werden. Er hat alle Anstrengungen seiner oberitalischen Vorgänger zusammengefasst und überboten. Meister Wilhelm hatte mit seiner naiven, von Vorbildern nur das Nothwendigste entnehmenden Kunst eingesetzt, der Meister vom Taufbecken zu Verona hatte sich bei allem selbständigen Gefühl ängstlich an die Formen der Vorlagen gehalten, der zweite Meister von den Bronzethüren zu Verona war der erste, welcher mit dem erlernten Formenschatz frei zu schalten wagte und nicht unglücklich darin war, aber ihm fehlte das Maass und höhere künstlerische Einsicht. Diese finden sich erst in Nikolaus und gleich in erstaunlich hohem Grade. Mit seinem Streben nach Vollendung der Form knüpft er an die formale Richtung an, welche wir im Anschluss an die langobardische Plastik verfolgt haben, und führt diese zu einem schönen Gipfel empor. Seine hohe Begabung für die Form beweist, dass weit mehr Südländisches in seiner Natur war, als bei Meister Wilhelm. Vielleicht lag das in der Abstammung, vielleicht war Wilhelm rein germanisch, während Nikolaus aus einer lateinischen Familie stammte, und die schöne Selbständigkeit kam bei ihm nur daher, weil der allgemeine Geist des oberitalischen Volkes dahin ging. Jedenfalls aber ist er durch die Verbindung germanischer und südländischer Elemente in seiner Kunst der erste wirkliche Italiener.

Die grosse künstlerische Verwandtschaft mit dem Portal von Ferrara weist darauf hin, auch in dem Portalbau am Dom zu Verona (Abb. 28) den Meister Nikolaus als Schöpfer zu vermuthen. Bestätigt wird dies durch die Inschrift oben an der Fassade des ersten Stockwerks dicht unter dem Gesims. Sie lautet fast völlig übereinstimmend mit der Inschrift von Ferrara:

†ARTIFICEM GNARVM QVI SCVLPSERIT HEC NICOLAVM
HVNC CONCVRRENTES LAVDANT PER SECVLA GENTES.

Dieser Portalbau ist noch vollständiger als der von Ferrara, denn über dem ersten Stockwerk befindet sich noch eine in mächtigem Rundbogen überwölbte Loggia, und auch dadurch erscheint er stattlicher, dass er sich auf einer Terrasse von drei Stufen und über einem Sockel erhebt. Die Thürumrahmung ist einfach, die Pfosten sind nur an den Innenseiten mit zwei Reliefﬁguren verziert, das Blattwerk der Kapitelle ist etwas organischer als in Ferrara. Der Architrav enthält drei Medaillons mit den Halbfiguren dreier gekrönter Frauen in Relief, welche später fälschlich Beischriften mit den Namen der drei theologischen Tugenden erhalten haben. Im Tympanon ist auf einer mittleren oblongen, aufrecht stehenden Platte in Hochrelief die thronende Madonna angebracht, welche das Christuskind vor sich auf

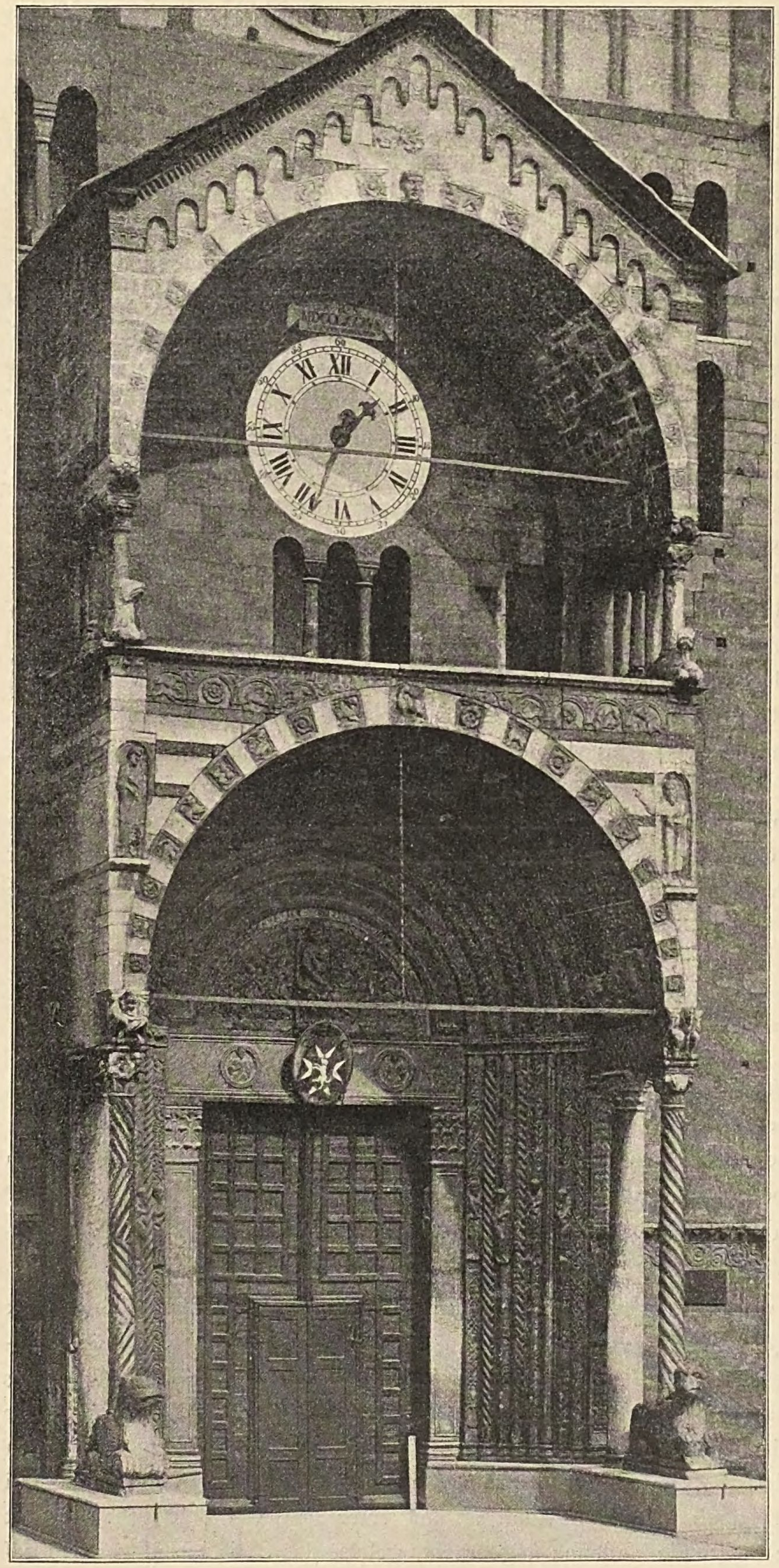


Abb. 28: Portal am Dom zu Verona.

dem Schoosse hält. Rechts davon sind in flachem Relief die heiligen drei Könige zu Pferde auf dem Wege zur Anbetung, links die Verkündigung an die Hirten. Diese Anordnung mit der von den übrigen Figuren ganz gesonderten Madonna und ihre Anbringung auf einer weiter vortretenden Reliefplatte ist unorganisch und ist ein entschiedener Rückschritt gegen die schöne Füllung des Tympanons durch die Reiterfigur des heiligen Georg in Ferrara. Der Schmuck an den Pilastern und Säulchen der Schräge ist unruhiger als in Ferrara, wo einzelne ganz glatte Streifen sich ruhig dazwischen legen. Auf jeder Seite stehen vier Prophetengestalten, sie sind aber nicht so streng den architektonischen Linien untergeordnet, sondern treten selbständiger auf, die künstlerische Arbeit an ihnen ist geringer als die in den gleichen Figuren zu Ferrara. An den vordersten in der Fassadenfläche liegenden Pilastern sind in Relief Roland und Ollivier dargestellt. Es sind derbe und rohe Arbeiten, welche wahrscheinlich von einem älteren Bau stammen. Zum zweitenmal also finden wir hier in Oberitalien die nordische Heldensage vertreten. In den Ornamenten der Pilaster an der Schräge und in der Rundbogenumrahmung sind viele natürliche und phantastische Thiere dargestellt, aber auch Guirlanden tragende Genien nach antiker Weise.

Der Vorbau ruht auf vier

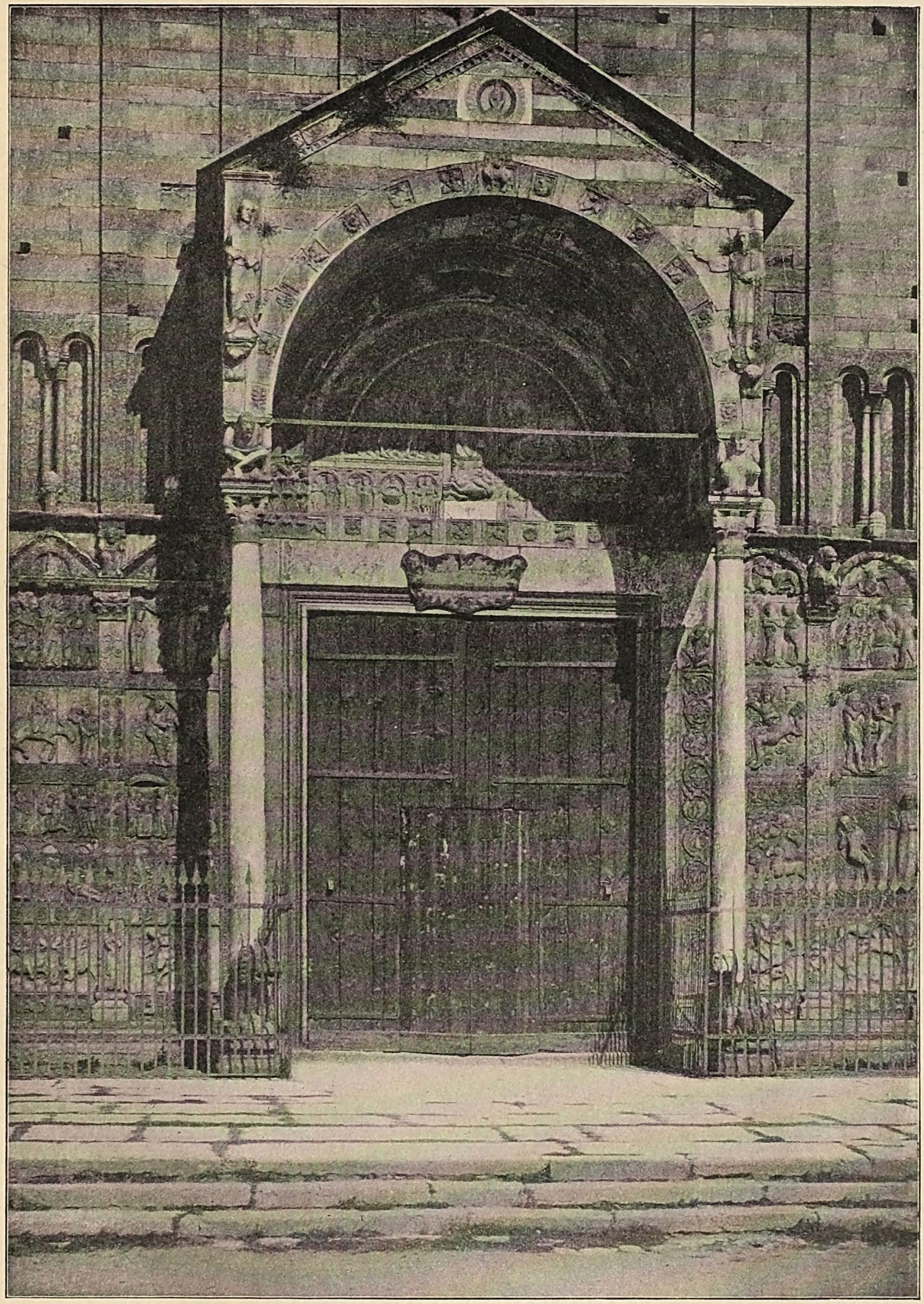


Abb. 29: Portalbau von San Zeno maggiore zu Verona.

Säulen. Die hinteren sind glatt, die vorderen schlankeren sind geometrisch verziert und stehen auf dem Rücken von Greifen, von denen einer die Räder an der Seite hat, wie zu Ferrara. Das statische Moment ist an der Stirnseite der Architrave über den Säulen unter dem Tonnengewölbe der Vorhalle durch kauernde Träger ausgedrückt. Im Innern des Tonnengewölbes dicht über den Architraven sind in Relief die vier Evangelistensymbole dargestellt. Die Freude am Schmuck geht so weit, dass das ganze Tonnengewölbe mit parallelen Streifen ausgelegt ist, welche durch Ornamente oder durch die von Ferrara bekannten Kassetten mit Thieren verziert sind.

Die Fassade des Vorbaus ist ganz ähnlich wie in Ferrara. Ein Streifen von Kassetten, die abwechselnd Rosetten und Thiere enthalten, zieht sich um den Rundbogen, im Scheitelpunkt das Lamm, zu beiden Seiten des Rundbogens, hier in Nischen, die beiden Johannes. Unmittelbar unter dem schmalen Gesims, welches den oberen Abschluss des unteren Stockes bildet, zieht sich ein kleiner Rundbogenfries hin, in dessen Feldern eine Jagd dargestellt ist: ganz rechts kniet ein Schütze, ganz links laufen die Hunde herbei, und in den mittleren Bögen befindet sich das verfolgte Wild, Hirsche und Hasen. Je eine Rosette dazwischen erinnert daran, dass es sich hier doch nur um ornamentale Ausschmückung handelt.

Das Tonnengewölbe der Loggia im oberen Stock ruht auf je vier kurzen Säulchen, von denen die beiden vordersten Greife zur Unterlage haben. An der Fassadenwand um den Rundbogen ebenfalls Kassetten mit Rosetten und Thieren, im Scheitelpunkt ein sehr scharf gearbeiteter weiblicher Kopf in Hochrelief, an dem dreieckigen Giebel des Daches zieht sich ein gestelzter Rundbogenfries hin, der in Kerbschnittmanier reich verziert ist.

Auch an diesem Portal zeugt der ganze Aufbau von feiner architektonischer Empfindung.*)

Noch ein zweites Werk des Nikolaus befindet sich in Verona. Es ist der Portalbau von San Zeno maggiore (Abb. 29). Auch hier wird der Künstler genannt und zwar in einer Inschrift um den äussersten Rand des Tympanon, da steht:

ARTIFICEM GNARVM QVI SCVLPSERIT HEC NICOLAVM
OMNES LAVDEMVS CHRISTVM DNMQ ROGEMVS
CELORVM REGNVM SIBI DONET VT IPSE SVPNV.**)

Hier an San Zeno war die Thür schon von früheren Zeiten fertig. Sie liegt nach altchristlicher Weise flach in der Fassade. Wahrscheinlich lies man sie den Erzthüren zu Liebe bestehen, da bei einem Portal mit Schrägen die Thüröffnung hätte verkleinert werden müssen. Mit dieser Thürbildung passt ein Tympanon, welches durch diese neue Art von Vorhallen gefordert wurde, nicht zusammen. So ist denn die ganze Anordnung auch vollständig unorganisch. Ueber dem älteren, ursprünglich mit Malerei verzierten Architrav sitzen zwei Kapitelle, als endigten hier erst die Thürpfosten. Sie haben zwischen sich noch einen zweiten Architrav, welcher aus zwei über einander liegenden Streifen besteht. In dem niedrigeren unteren Streifen sind die beliebten Kassetten mit Rosetten und Thieren, welch letztere lange nicht so gut in den Raum komponirt sind wie in Ferrara, der obere Streifen ist mit einer

*) Ob das südliche Seitenportal des Domes zu Verona eine Vorstufe zu dem Hauptportal oder eine vereinfachte Nachbildung desselben ist, kann nicht leicht entschieden werden. Der schwere Baldachin mit Tonnengewölbe und Dreiecksgiebel, auf dessen Spitze ein Löwe steht, ruht auf je zwei Säulen, in zwei Geschossen über einander. Der Architrav zwischen den beiden Geschossen links ist mit einem tragenden Mann in Relief verziert, welcher von einem Drachen bedroht wird. Da das Tragen in dieser Figur nur schlecht ausgedrückt ist, gewinnt es an Wahrscheinlichkeit, dass dieses Werk eine nicht ganz verstandene Nachahmung der Werke des Nikolaus ist. An der rechten Seite ist der Architrav durch einen liegenden Löwen ersetzt, was ebenfalls dem tektonischen Gefühl des Nikolaus widerspricht. Die Kapitelle der oberen Säulchen haben zwischen den Blättern Figürchen, bei den unteren sind die Seiten des Kämpfers plastisch verziert.

**) Artificem gnarum, qui sculpserit haec, Nicolaum,
Omnes laudemus, Christum Dominumque rogemus,
Caelorum regnum sibi(!) donet ut ipse supernum.

Gallerie kleiner Rundbogenarcaden in Relief dekorirt, innerhalb derselben ist die Geschichte des heiligen Zeno dargestellt.

Der heilige Zeno empfängt von dem König Galienus als Dank die Krone und treibt der Tochter des Königs den Teufel aus. In der Ueberschrift

REX GALIENVS. ZENO QVERIT. ANELVS (Krone).

sind die Personen und Gegenstände bezeichnet.

In einem Kessel kocht ein Fisch, zwei Männer mit Fischen stehen dabei. Ueberschrift:

PISCES LEGATIS TRES DAT BONITAS SVA GRATIS.*)

Der Heilige fischt, ein Teufel entflieht. Von einem Karren, der mit zwei Ochsen bespannt ist, fällt ein Mann. Ueberschrift:

ZENO PISCATVR. VIR STAT DEMONQVE FVGATVR.

Dieses obere Stück des Architravs wird in der Mitte durchbrochen durch die schmale und hohe Reliefplatte, welche die Mitte des Tympanons einnimmt und den heiligen Zeno in Bischofstracht auf einem Drachen stehend enthält. Die Figur in höherem Relief auf besonderer Platte, wie am Dom zu Verona die Madonna, hebt sich vereinzelt heraus gegenüber den zu beiden Seiten des Heiligen in flachem Relief dargestellten Soldaten zu Fuss und zu Pferde. Beide Truppengattungen schaaren sich um Fahnen. Bei den Fusstruppen steht um den Rand des Tympanonfeldes der Hexameter:

DAT PRESVL SIGNVM POPVLO MVNIMINE DIGNVM.**)

Bei den Reitern:

VEXILLVM ZENO . A . GITVR CORDE SERENO.***)

Der Künstler hat versucht, die Reihe der Reiter in die Bildfläche vertieft perspektivisch darzustellen und auch bei den Fusstruppen mehrere Reihen hintereinander zu geben. Das widerspricht dem klaren und einfachen Reliefstil des Nikolaus. Auch sind die Reliefs an dem Architrav im Ausdruck lange nicht so bedeutend, wie die Darstellungen an der gleichen Stelle des Domes von Ferrara. An diesen Reliefs ist die Bemalung ziemlich gut erhalten. Der Grund ist blau, die Gewänder sind grösstentheils grün.

Um das Tympanonfeld zieht sich im Halbrund ein Streifen mit schönem Rankenornament.

Der Vorbau ist nur eingeschossig und ruht auf zwei Säulen, die auf dem Rücken von zwei Löwen stehen. Die Architrave, auf welchen das Tonnengewölbe der Vorhalle aufsitzt, sind an der Stirnseite wieder mit zwei kauernden Männern verziert, die mit dem Nacken und den erhobenen Händen den Oberbau tragen. Die beiden Seiten jedes Architravs zeigen in flachem Relief unter Rundbogenarcaden die Figuren der zwölf Monate. Der Cyklus fängt rechts aussen mit März an: März, ein Mann mit wehendem Haar, der in zwei Hörner blässt, also ein Windgott. April, ein Mann mit Blumen. Mai, ein ein Reiter. Juni, ein Früchte Pflückender. Juli, ein Mann beim Schneiden des Getreides. August, ein Mann, der ein Fass beschlägt. September, ein Winzer bei der Traubenlese. October, ein Mann mit einem Schwein, Eicheln vom Baum schlagend. November, ein Schweineschlächter. December, ein Mann, der im Walde geschlagenes Holz und eine Axt über der Schulter trägt. Januar, ein Mann, der

*) In dem Gedicht des Presbyters Jakobus: Miracula S. Zenonis wird unter der sehr kurzen und nur andeutenden Aufzählung der Wunder von dem Heiligen gesagt:

Pisciculisque tribus concessis, quartus in unda
Ferventi, proprio velut amne, natabat, et inde
Ipsius imperio decoctus redditur ori.

Zu den drei Fischen, welche der heilige Zeno ihnen geschenkt, hatten die Gesandten noch einen vierten gestohlen, und dieser blieb selbst in dem kochenden Wasser lebendig.

**) Der Anführer übergiebt dem Volk das Feldzeichen, das des Schutzes werth ist.

***) Hexameter: Vexillum Zeno largitur corde sereno. Zeno verleiht das Feldzeichen mit heiterm Herzen.

sich die Hände am Feuer wärmt. Februar, ein Gärtner, der Bäume beschneidet. Diese Monatsbilder kennzeichnen sich durch natürlichen und unbefangenen Stil.

Die Fassadenwand der Vorhalle ist wie gewöhnlich verziert. Der Rand des Rundbogens ist mit Kassetten versehen, in welchen Rosetten und Thiere liegen, im Scheitelpunkt das Lamm mit der Beischrift:

AGNVS HIC EST CVNCTI QVI TOLLIT CRIMINA MVNDI.

Zu beiden Seiten des Rundbogens stehen die beiden Johannes, links der Evangelist mit einem Schriftbande, auf welchem die Anfangsworte seines Evangeliums IN PRINCIPIO ERAT VERBVM stehen, während eine Inschrift neben ihm auf ihn als den Verfasser der Apokalypse hinweist. Sie besteht aus zwei Hexametern, von denen dem zweiten ein Versfuss fehlt:

ASTRA PETENS ALES BIBIT ALTA FLVENTA IOANNES
PECTORE DE XPI GVSTANS ARCANA.*)

Rechts steht Johannes der Täufer, auf dem Schriftbande in seiner Hand stehen die Worte ECCE AGNVS DEI und neben ihm die Inschrift:

SENSIT PREDIXIT MONSTRAVIT GVRGITE TINXIT.

Nach oben schliesst die Fassade mit einem Dreieckgiebel ab, in dessen Mitte die Hand Gottes abgebildet ist, mit der Inschrift:

DEXTRA DEI GENTES BENEDICAT SACRA PETENTES.

Dieser Portalbau ist noch weniger sorgfältig gearbeitet als der am Dom zu Verona. Bei beiden werden wir eine starke Mitarbeit von Gehülfen annehmen dürfen, da wohl die wachsende Zahl der Aufträge dem Meister nicht mehr gestattete, so sehr bis ins Einzelne alles selbst auszuführen wie in Ferrara.

Der Portalschmuck von San Zeno zu Verona wird vervollständigt durch die Reliefs, welche sich zu beiden Seiten der Thür an der Fassade befinden. Sie werden durch Pilaster, die mit antikisirendem Rankenwerk verziert sind, in zwei senkrechte Reihen geschieden und haben auch wagerechte Ornamentstreifen zwischen sich.

Auf der rechten Seite des Portals sind dargestellt von unten links anfangend:

1. König Theodorich zu Pferde auf einem Horn blasend. Dabei die Hexameter:

O REGEM STVLTVM PETIT(IT) INFERNALE TRIBVTVM
MOXQVE PARATVR EQVVS QVEM MISIT DEMON INIQVVS
EXIT AQVA NVDVS PETIT INFERA NON REDITVRVS**)

2. Zwei Hunde verfolgen einen Hirsch, welchen ein Mann beim Geweih packt; Inschrift:

NISVS EQVVS CERVVS CANIS HVIC DATVR. HOS DAT AVERNVS.

3. Erschaffung der Thiere. Gott, in jugendlich unbärtiger Gestalt wie Christus, steht links, während die rechte Seite des Feldes mit einer Anzahl verschiedener Thiere gefüllt ist.

4. Erschaffung Adams. Vor einem mit Ranken verzierten Hintergrunde schläft Adam in halb sitzender Stellung. Gott steht vor ihm und erhebt segnend die Hand gegen ihn.

5. Erschaffung der Eva. Gott zieht Eva aus der Seite des schlafenden Adam hervor. Hintergrund des Feldes Rosetten.

6. Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss beim Sündenfall. Sie stehen einander gegenüber, Eva nimmt der Schlange, welche sich um den zwischen ihnen stehenden Baum windet, die Frucht aus dem Maul.

*) Beflügelt nach den Sternen strebend, trinkt Johannes die Strömungen der Höhe, die Geheimnisse aus der Brust Christi kostend.

**) O, der höllische Tribut sucht den thörichten König. Und alsbald wird das Pferd bereitet, welches der erzürnte Teufel schickte. Er geht nackt aus dem Wasser hervor und eilt in die Hölle, von wo er nicht zurückkehren wird.

7. Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel treibt Adam und Eva vor sich her.

8. Adam und Eva bei der Arbeit. Eva sitzt da mit ihren beiden Kindern an der Brust und spinnt. Adam bearbeitet mit einer Hacke das Feld.

In den beiden Lünetten, welche die beiden senkrechten Reihen von Relieffeldern oben abschliessen, sind dargestellt links ein Kentaur, der einen Drachen mit der Rohrflöte schlägt, rechts ein Esel, welcher Zither spielt. Zu beiden Seiten und zwischen den Rundbogen ragen die Halbfiguren von Löwen hervor.

Ueber dem Felde, auf welchem Gott Adam erschafft, steht der Hexameter:

† HIC EXE̅PLA TRAI POSSV̅T LADS NICOLAI.*)

Hier tritt uns wieder der Name Nikolaus entgegen, und obgleich diese Reliefs zum grössten Theil ziemlich ungeschickt sind, werden wir hinter diesem Namen doch den uns bekannten Künstler der Portalbauten vermuthen müssen, wenn der Meister selbst an dieser Arbeit wohl auch so gut wie gar nichts gethan, sondern alles durch Gehülfen hat ausführen lassen. Künstlerische Gründe sind es, welche für die Werkstatt unseres Nikolaus sprechen: Das freilich sehr verdorbene Pferd des Theodorich stimmt mit den Pferden im Tympanon überein. Bei dem nackten Körper Adams ist die Muskulatur der Beine durch vertiefte Striche angegeben, das gleiche findet bei den Pferden im Tympanon statt. Ferner zeigen die Vögel und vierfüssigen Thiere, welche Gott erschafft, Verwandtschaft mit ähnlichen Gestalten in den Kassetten des Portalbaus. Die beiden untersten Reliefs sind begrenzt durch einen Streifen von Kassetten mit Thiergestalten, der bei Nikolaus so beliebten Decoration. Ferner spricht für Nikolaus die Schönheit des Ornaments, das desselben Geistes ist wie die Rankenornamente an seinen anderen Werken. Die Gestalt Gottvaters erhebt sich in ihrem künstlerischen Werth bedeutend über die anderen, das kommt daher, dass hier dem Steinmetzen ein ganz besonders gutes, jedenfalls altchristliches Vorbild zur Hand gewesen ist.

Links von dem Portal ist dargestellt ebenfalls von unten links anfangend:

1. Zwei zu Pferde kämpfende Ritter. Links neben diesem Relief am Pilaster kniet ein Betender, hinter ihm steht eine Frau mit der Beischrift: MATALIANA.

2. Zwei zu Fuss kämpfende Ritter. An dem Pilaster neben diesem Feld ebenfalls eine Frau.

3. Auf die Pilaster übergreifend: Verkündigung, Begegnung und Geburt Christi.

4. Verkündigung an die Hirten und die drei Könige vor Herodes.

5. Anbetung der drei Könige. Die Composition wird durch zwei Säulchen getheilt, welche wohl andeuten sollen, dass die Scene sich in der Halle eines Hauses oder Palastes abspielt. Die Madonna thront links mit dem Kinde, der vorderste König ist auf die Knie gesunken, während die beiden anderen mit ihren Gaben in der Hand wartend dahinter stehen.

6. Darbringung im Tempel und der Engel sagt zu Joseph, er solle nach Aegypten fliehen. Bei der letzteren Scene schläft Joseph nicht, sondern steht dem Engel gegenüber.

7. Flucht nach Aegypten. Joseph trägt an einem Stock ein Bündel über der Schulter und führt den Esel, welcher die Madonna mit dem Kinde trägt, am Zügel.

8. Taufe Christi. Nur Christus, Johannes und die Taube, welche auf Christus herabfliegt.

9. Gefangennahme. Christus empfängt von Judas den verrätherischen Kuss, Kriegsknechte umringen die Gruppe, Petrus schlägt dem Kriegsknecht über's Ohr.

10. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.

Ueber den beiden senkrechten Reihen von Reliefs befinden sich zwei kleine Dreiecksgiebel. In dem links ist die segnende Hand Gottes dargestellt, in dem rechts das Lamm. Zu beiden Seiten und

*) Hic exempla trahi possunt laudis Nicolai. „Laudes", wie Giov. Orti Manara (L'antica basilica Veronese di S. Zenone Maggiore. Verona 1838) liest, giebt keinen Sinn.

zwischen den beiden kleinen Giebeln sind in Hochrelief kauernde Gestalten, welche das obere Gesims stützen.

Ueber den Verfertiger dieser Reliefs belehrt uns eine aus zwei Hexametern bestehende, sehr beschädigte Inschrift am oberen Gesims:

† QLEGISISALILNATVMPLCCTMARIESALVE-
TIETNV̄QSCULPRITISTAGUILLELMVM.*)

Dieser Wilhelm ist sicher nicht der Wilhelm vom Dom zu Modena, sondern ein Schüler und Gehülfe des Nikolaus. Dass Nikolaus auch bei diesen Reliefs, die noch viel schlechter sind, als diejenigen rechts von der Thür, die Hand mit im Spiele hat, zeigt der kleine Streifen mit Kassetten unter den untersten Reliefs, das beweisen die Trägerfiguren zwischen den Dreiecksgiebeln. Wie bei den Reliefs rechts von der Thür sind hier ältere Vorbilder, wie es scheint, Elfenbeinarbeiten nachlässig und ungeschickt nachgeahmt. Die Rankenornamente an den Pilastern sind ganz missverstanden und denjenigen von der anderen Seite weit unterlegen. Auch an der Vorderseite der beiden Thürpfosten sind Rankenornamente und zu oberst ganz unorganisch je eine tragende, knieende Figur, wo nichts zu tragen ist. Die Ornamente schliessen sich in ihrem Charakter jedesmal dem Charakter der benachbarten Fassadenreliefs an.

Diese Seitenreliefs, deren Gesammteindruck unordentlich und unruhig ist, haben nicht dazu beigetragen, die Fassade von San Zeno zu verschönern.

Den bisher genannten, durch Inschriften beglaubigten Werken des Nikolaus reiht sich noch ein weiteres an, welches zwar durch keine Inschrift ihm zugewiesen wird, das aber durch genaue Uebereinstimmung der ganzen Anordnung und vieler Einzelheiten mit seinen früher genannten Arbeiten

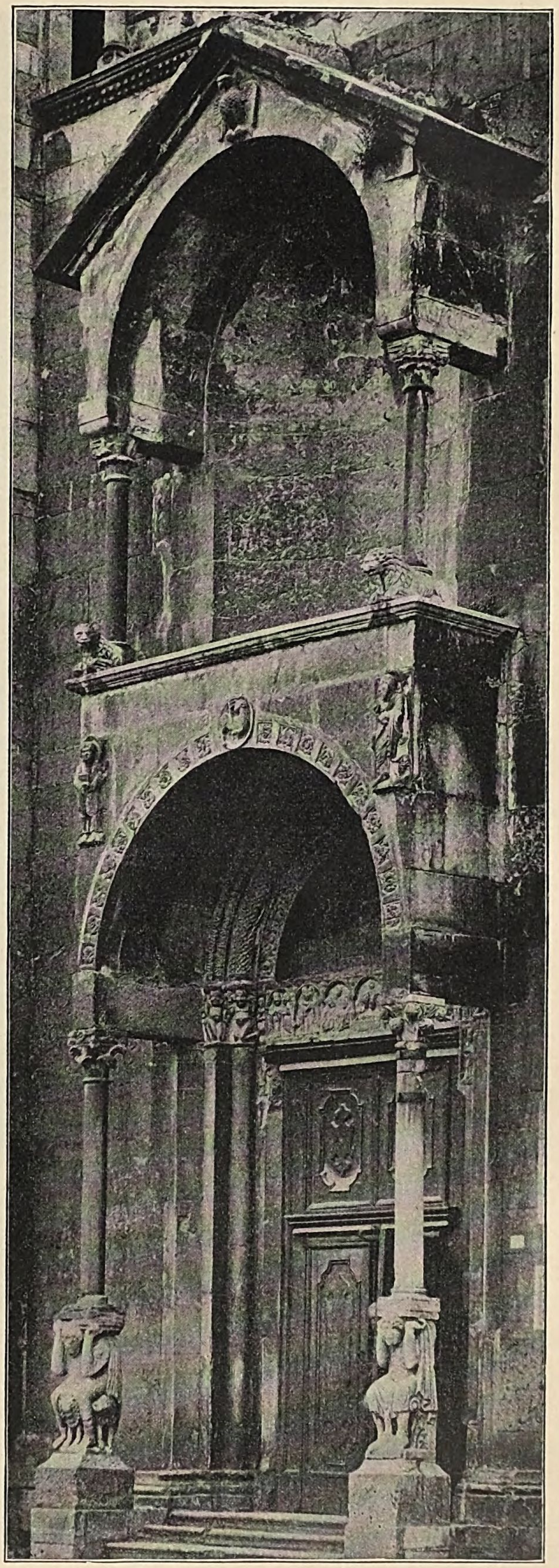


Abb. 30: Linkes Nebenportal in der Fassade des Domes zu Piacenza.

*) Qui legis natum mar . e (?)
´ ◡◡ ◡ ´
Salvet in eternum qui sculpserit ista Guillelmum.
´ ◡ ◡ ´ – ´ – ´ ◡◡ ´◡ ◡ ´ ◡

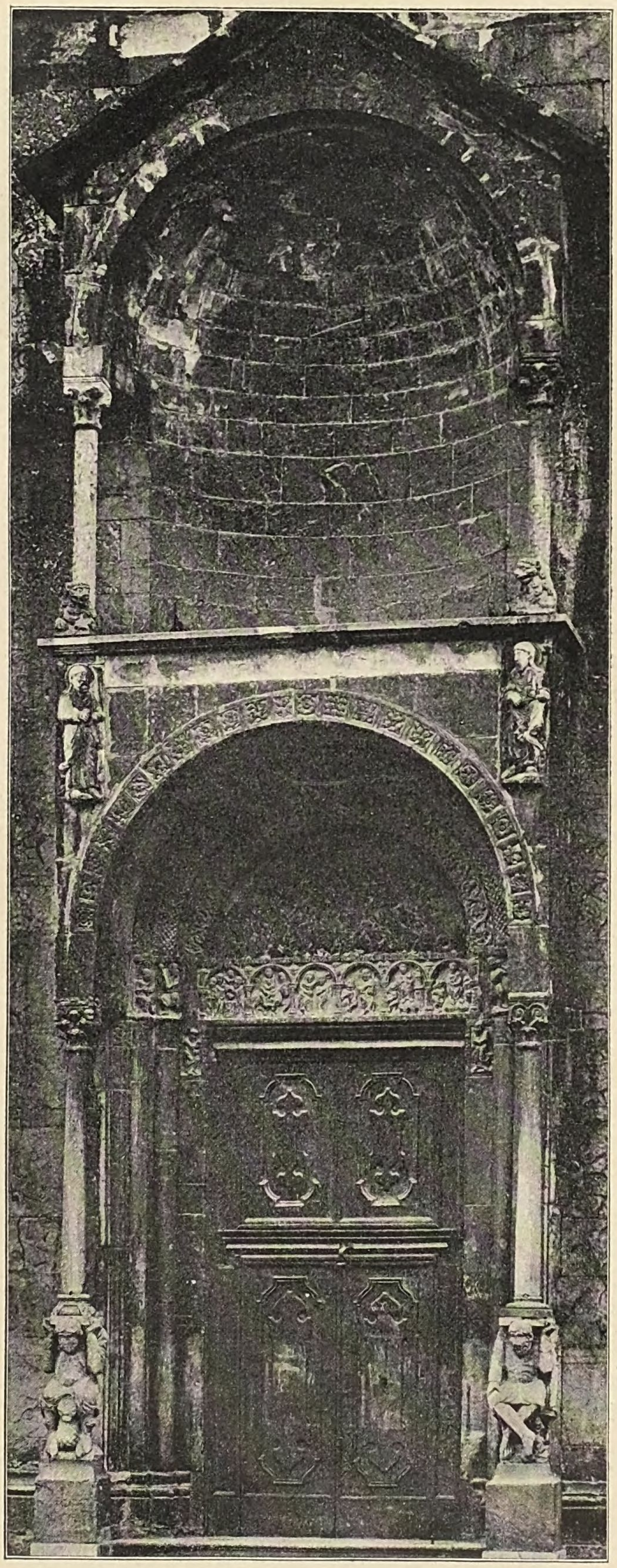


Abb. 31: Rechtes Nebenportal in der Fassade des Domes zu Piacenza.

sich als in den Kunstkreis dieses Meisters gehörig erweist. Es sind die beiden Nebenportale an der Fassade des Domes zu Piacenza mit ihren Vorbauten (Abb. 30 u. 31) und das Hauptportal ohne den im 16. Jahrhundert hinzugefügten Vorbau. Zwar werden wir hier ebensowenig wie an den Portalen zu Verona überall die eigene Hand des Meisters erkennen, aber jedenfalls ist er mit seiner Werkstatt hier thätig gewesen.

An der Fassade des Vorbaus vor dem Nebenportal zur Rechten steht eine moderne Inschrift, welche jedoch ohne Zweifel die Copie einer alten Inschrift ist, die vielleicht an anderer Stelle gestanden hat. Die Inschrift lautet:

CENTVM VICENI DVO XPI POST MILLE FVERE
ANNO CVM INCEPTVM FVIT HOC LAVDABILE TEMPLVM.*)

Wenn wir die Jahreszahl 1122 nicht nur auf den Beginn des Kirchenbaus, sondern auch auf die Errichtung der Portale beziehen, so wäre dieses Werk 13 Jahre früher entstanden, als das Portal des Domes von Ferrara, von welchem wir in unserer Betrachtung ausgegangen sind. Wie schon erwähnt, ist in Piacenza wenig eigenhändige Arbeit des Nikolaus zu erkennen, und das Ganze trägt nicht einen so ausgesprochen persönlichen Charakter wie das Portal von Ferrara. Daher werden wir nicht fehl gehen, wenn wir es mit den Portalen zu Verona erst in die spätere Zeit des Meisters setzen. In der Schönheit

*) Der Verfasser verdankt die Copien der Inschriften an diesen Portalen der Güte der Herren Prof. Camillo Guidotti und Arciprete Gaetano Tononi in Piacenza. Ein Buch des ersteren über die Kathedrale von Piacenza zu Gunsten ihrer Wiederherstellung wird in Piacenza verkauft. In dem Buch Descrizione dei monumenti e delle pitture di Piacenza corredata di notizie istoriche. Parma 1828 S. 16 wird angegeben, dass die ältere Kirche, welche an der Stelle der jetzigen Kathedrale stand, im Jahre 1117 durch ein Erdbeben zerstört wurde. Vergl. ferner Luciano Scarabelli: Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza. Lodi 1841.

der architektonischen Composition erreichen die Portale von Piacenza selbst die von Verona nicht, so dass ein noch geringerer Antheil des Meisters wie an jenen anzunehmen ist.

Die beiden Nebenportale sind zweistöckig. Die Säulen des Vorbaus werden wie in Ferrara von sitzenden Männern getragen, welche beide Hände (einmal nur eine Hand) stützend erheben. Der äussere Träger am linken Nebenportal sitzt auf drei Löwen, deren Köpfe vorn und an den beiden Seiten hervor schauen. Der linke Träger des rechten Portals sitzt auf einem nicht mehr erkennbaren geflügelten Thier. An den Postamenten liest man die Inschrift:

O QAM GRANDE FERO PONDVS SYCVR(?)

Die Säulchen sind schlank und mit korinthischen oder Compositkapitellen versehen. Die Schräge ist nur wenig tief und besteht aus zwei Pfosten und einem Säulchen. An den Kapitellen dieser Glieder am linken Portal sind knieende Tragefiguren angebracht, von denen die eine vor Anstrengung die Zunge ausstreckt. An den entsprechenden Stellen des rechten Portals ist links der Brudermord Kains (CAIN) an Abel (AB . .) dargestellt, rechts zwei Weinende, vielleicht Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese. An der Vorderseite der innersten Thürpfosten sind an Stelle der Kapitelle Tugenden dargestellt, links PACIENcia und eine unbezeichnete gekrönte weibliche Figur; rechts PACIENCIA und VMILITAS.*) Ihnen entsprechen an der Innenseite der Pfosten als Tragefiguren des Architravs wahrscheinlich an allen drei Portalen die Laster. Die betreffenden Figuren sind an den Nebenportalen durch die modernen Holzthüren verdeckt, am Hauptportal aber sind sie durch die Inschriften VSVRA und AVARITIA kenntlich gemacht. So sind hier die Laster in dienender, geknechteter Stellung, die Tugenden triumphirend dargestellt. — Der Architrav der beiden Nebenportale ist wie in Ferrara durch eine kleine Arcadengallerie gegliedert, der aber das Schlanke und Elastische an jenem Portal fehlt. Am Architrav des linken Portals (Abb. 32) sind dargestellt: Verkündigung, Begegnung, Geburt Christi, wobei Maria und Joseph beide schlafen, das Kind in der Krippe liegt und Ochs und Esel hinein schauen, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige. Am Architrav des rechten Seitenportals wird die Erzählung fortgesetzt, und jede Scene wird von einer Inschrift am oberen Rande begleitet: Darbringung im Tempel OFFERTVR DEVS, Flucht nach Aegypten AETOS FVGIT, Taufe Christi SIC FONTE LAVAT, und die drei Scenen der Versuchung Christi durch den Teufel: der Herr in der Wüste, auf der Zinne des Tempels und auf dem Gipfel des Berges, Darstellungen, welche in der Plastik der damaligen Zeit ganz vereinzelt dastehen, TEMTATVR TRIPLICE DEVS ARTE DOLISINI(?). An der unteren Kante des Architravs steht der Hexameter:

HOC OPVS INTENDAT QVIS QVIS BONVS EXIT ET INTRAT.

An allen drei Portalen ist das Tympanon nicht figürlich verziert, nur ein schmaler halbrunder Streifen mit Rankenornament umrahmt es nach oben.

Der Rundbogen, in welchen sich die Vorhalle nach oben öffnet, ist am Rande mit viereckigen Kassetten verziert, welche nicht wie an den früher genannten Werken des Nikolaus Zwischenräume zwischen sich haben, sondern dicht aneinander gereiht sind, wodurch die Umrahmung nicht zu ihrem Vortheil schwerer erscheint. Am linken Nebenportal befindet sich im Scheitelpunkt in einem Medaillon das Lamm mit dem Kreuzesstabe. Zu beiden Seiten des Rundbogens sind bei beiden Portalen die üblichen Einzelgestalten in Relief angebracht, welche wohl auch hier die beiden Johannes bedeuten sollen. Bei dem oberen Stockwerk ruhen die Säulchen auf dem Rücken von Löwen, im Giebeldreieck des linken Portals ist ein Adler dargestellt. In diesen oberen Stockwerken ist die Fassadenwand in einer Nische vertieft.

Vom Figürlichen sind am besten die je zwei Johannes an der Vorderwand gearbeitet, während die Skulpturen der Achitrave ziemlich plump und ausdruckslos sind.

*) Nicht utilitas, wie Scarabelli angiebt.

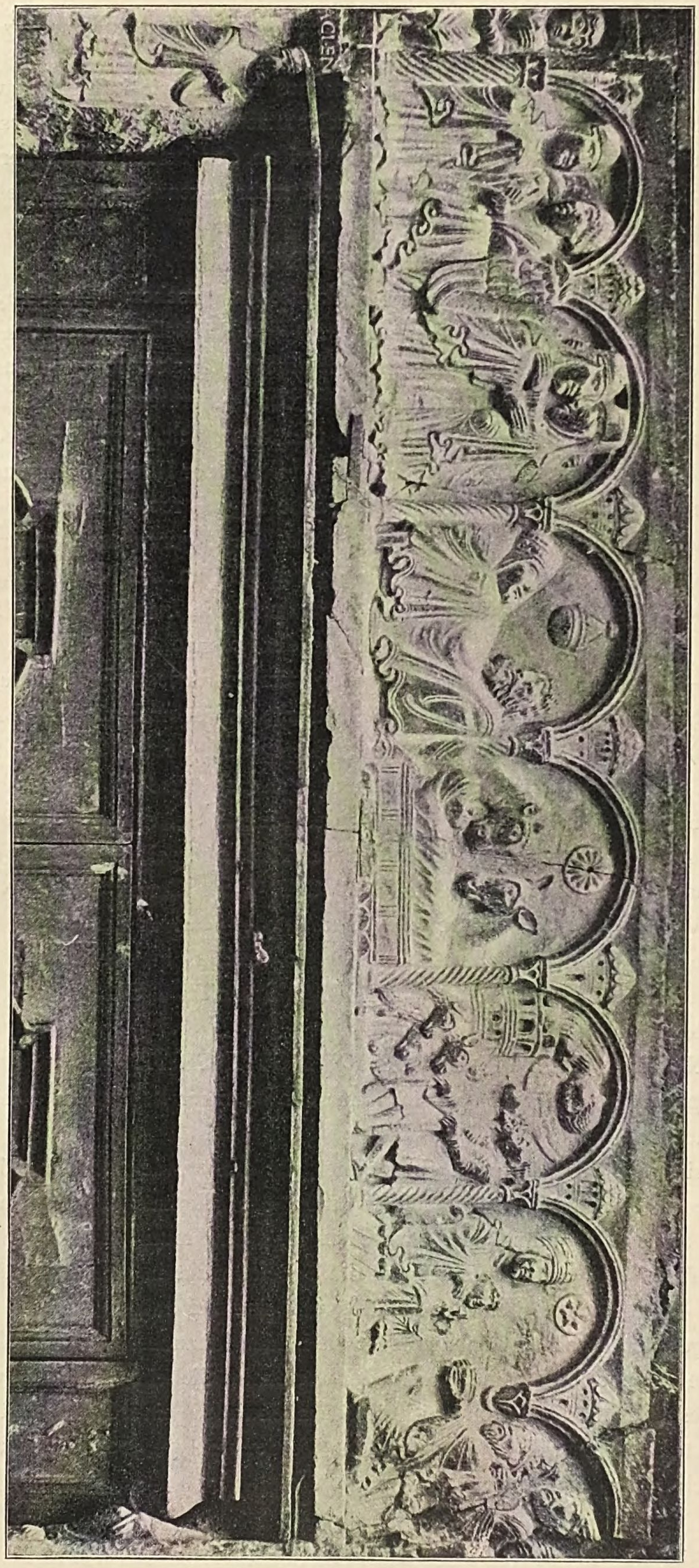


Abb. 32: Architrav des linken Nebenportals am Dom zu Piacenza.

Die Kunst des Nikolaus ist der erste Gipfel der oberitalischen Plastik in der romanischen Epoche. Wir haben gesehen, wie der Künstler aus der vorhergehenden Entwicklung herausgewachsen ist und bei eifrigem Studium, glücklichster harmonischer Veranlagung und ausgestattet mit selbständiger und beherrschender Persönlichkeit alle früheren Bemühungen zusammenfasst und zu einer bedeutenden Kunstleistung erhebt. Aber Gedanken und Formen, welche eines Zeitalters vollendeter Kunst würdig waren, liegen in ihm dicht neben archaisch Unvollkommenem und Ungeschicktem. Das ist im Einzelnen dieselbe Erscheinung, die in der ganzen romanischen Kunst aller Länder zu bemerken ist. Alle Künste der romanischen Epoche, ja selbst die weitaus bedeutendste unter ihnen, die Baukunst, haben keine folgerichtige, auf ein bestimmtes Ziel zuschreitende Entwicklung aufzuweisen, sondern gehen durchaus sprunghaft vor. Das liegt daran, dass sie immer nach den vollendeteren Kunstleistungen früherer Epochen, nach der Antike, der altchristlichen und byzantinischen Kunst zurückschielen und die Form von ihnen entlehnen, ja auch im Inhalt oft nicht selbständig sind. Bei der Baukunst, der einzigen Kunstgattung, welche nach dem höchsten künstlerischen Maassstabe gemessen werden kann und sich der Architektur der grössten Epochen gleichwerthig an die Seite stellt, hat dieses schwankende Vorgehen die herrliche Vielgestaltigkeit gezeitigt, welche dem

romanischen Baustil eine solche Mannigfaltigkeit verliehen hat, wie sie keine andere Zeit aufweisen kann. Wohl kaum eine einzige romanische Kirche ist nach einem einheitlichen Plan erbaut, und die Zusammenstellung der einzelnen Bautheile erhält immer etwas Willkürliches, und wenn dieses auch grade einen Theil der hohen Schönheit der romanischen Architektur ausmacht, so ist es doch andererseits sehr charakteristisch für die Zeit. Auch bei der Architektur hat eine Paarung von archaisch Unbeholfenem und vollendet Freiem und Schönem stattgefunden, was dem Stil einen ganz besonderen Reiz verleiht, bei Plastik und Malerei hingegen muss man sich in Folge davon sehr oft an das halten, was die Künstler gewollt, und nicht, was sie erreicht haben. Das Architektonische und das Tektonische in den Leistungen des Nikolaus ist von vollendeter Kunsthöhe und Schönheit, im Inhaltlichen finden wir die herrlichsten Gedanken. Seine persönliche künstlerische Kraft ist so gross, dass wir im Figürlichen die Unbeholfenheit und Fehlerhaftigkeit der Form übersehen, aber diese Fähigkeit reicht schon nicht aus, dass er sie auf seine Schüler und Gehülfen übertragen kann: die Arbeiten, welche nicht direkt aus seiner Hand hervorgegangen sind, stehen zum Theil sehr tief. Es fehlte dieser ganzen Epoche eine systematische Schulung. Wir haben in den Reliefs der zweiten Reihe an den Bronzethüren von Verona überaus glückliche Momente gefunden, aber das, was ihr Verfertiger an künstlerischer Schulung besass, war sehr wenig. Wilhelm von Modena war seinem natürlichen Instinkt gefolgt, ohne sich viel um Vorbilder zu kümmern, das haben wir als sehr gut gepriesen, denn dadurch ist die oberitalische Plastik davor bewahrt worden, sklavisch zu kopiren, und von vornherein mit frischem Leben erfüllt worden. Wir haben diesen freien, selbständigen Geist in allen anderen Skulpturen wiedergefunden. Auf der anderen Seite aber hat er die systematische Ausbildung der Bildhauer behindert, und als nun einmal in Nikolaus ein Mann von ganz besonders glücklicher Veranlagung für die Form auftrat, da konnte er das Erlernte, — und es war im Figürlichen auch nur äusserlich erlernt — nicht weiter vererben. Er blieb mit seiner Formvollendung vereinzelt.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Benedetto Antelami.

Völlige Selbstbefreiung des städtischen Bürgerthums.

Unter den Kämpfen zwischen den Kaisern und den Päpsten war die Freiheit der oberitalischen Städte entstanden. Die Kraft zu diesem Aufschwung verdankten die Städte vornehmlich ihrem Reichthum, der durch Handel erworben und vermehrt wurde. Bis zum Ende des 9. Jahrhunderts hatte der Handel zwischen dem Norden und dem Orient seinen Weg über Ungarn, das unter der Herrschaft der Avaren stand, genommen. Seitdem aber die wilden Magyaren sich dieses Landes bemächtigt hatten, suchte der Handel sich einen anderen Weg und fand diesen über die Alpen durch die Lombardei. Bald spielte er in Oberitalien eine so grosse Rolle, dass er den Einfluss aller übrigen socialen Elemente überwog und sich danach die Geschichte der Städte bestimmte. Die kaiserlichen Rechte waren dort schon vorher mehr und mehr auf die Bischöfe übergegangen. Aber ebenso wie die Bischöfe sich von der kaiserlichen Oberhoheit befreit hatten, fingen die Städte an, die Herrschaft der Bischöfe abzuschütteln. Durch den Investiturstreit, den Kampf zwischen den beiden höchsten Gewalten, dem Kaiser und dem Papst, war die alte Ordnung erschüttert worden, und die Menschen hatten die genügende Freiheit bekommen sich neue Verhältnisse zu schaffen. Auf dem Lande blieb das Lehenswesen noch längere Zeit bestehen, in den Städten aber entwickelte sich gegenüber dem aristokratischen und hierarchischen Lehenssystem mit seinen Abstufungen der Freiheit ein demokratischer Geist. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts waren bereits die meisten Städte des nördlichen Italiens zu republikanischen Gemeinwesen ausgebildet: sie wählten sich eigene Consuln und Magistrate, sie hatten den Gerichtsbann selber in die Hand genommen, verwalteten ihre Finanzen und stellten Bürgerheere ins Feld. In den vielen Kämpfen, in welchen die eifersüchtigen jungen Gemeinwesen mit einander rangen, stärkte sich ihre Kraft, und auch die Politik Friedrichs I. war nur geeignet, ihre Macht zu erhöhen. Diesem Kaiser schwebte als Ideal Karl der Grosse vor, er wollte die alte Ordnung herstellen, welche unter jenem geherrscht hatte. Dieses aber war ein Anachronismus, der sich schwer bestrafte. Das Alte passte auf die neuen Verhältnisse nicht, der Behauptung des Kaiserrechtes widersetzten sich die Städte aufs äusserste und erkannten die aus der Geschichte abgeleiteten Ansprüche nicht an. In den Städten waren manche aristokratische und hierarchische Elemente aus Sonderinteresse der städtischen Freiheit entgegen, aber in den gemeinsamen Kämpfen gegen Friedrich schmolzen sie zusammen, und die Demokratisirung der Städte machte grade in diesen Kämpfen grosse Fortschritte.

Unter den oberitalischen Städten hatte Mailand sehr bald die erste Stelle errungen, und anfangs richtete sich Friedrichs Kampf hauptsächlich gegen diese Stadt, und viele andere oberitalische Städte, welche Mailand feindlich waren, standen auf seiner Seite. Aber Friedrichs Härte gegen Mailand bei

der Zerstörung im Jahre 1162 und die Ausübung drückender Feudalherrschaft weckte die gemeinsame Begierde aller oberitalischen Städte, das Joch der Fremdherrschaft abzuschütteln. Der Aufstand ging von Verona aus, das die Städte seiner Mark in einem Bunde zusammenschloss. An den Bund von Verona gliederte sich 1167 der lombardische Städtebund an, welcher die meisten Städte Oberitaliens umfasste. Anfangs der siebenziger Jahre hielten von ganz Oberitalien nur noch Pavia und der Markgraf von Montferrat zum Kaiser. Den endgültigen Sieg der städtischen Sache entschied 1176 die Schlacht bei Legnano.

In Folge dieser Schlacht traten auf dem Congress zu Venedig im Jahre 1177 die Bevollmächtigten der lombardischen Städte zum erstenmal als gleichberechtigte Vertreter freier Gemeinwesen in dem Fürstenrath auf. Sechs Jahre später wurde im Konstanzer Frieden die Stellung des lombardischen Städtebundes zum Kaiser geregelt. Die Kommunen erlangten die Stellung reichsfreier Stände. Damit trat neben die Hierarchie der Kirche und neben den kaiserlichen Lehensstaat eine dritte Macht, das freie Bürgerthum; neben den Fürsten, dem Adel und der Priesterschaft hatte ein dritter Stand das Recht erlangt, an der Verwaltung und Ausübung der Macht theilzunehmen. Der Kaiser hatte sich nur noch eine Reihe von Rechten und Regalien vorbehalten, deren Bedeutung aber sehr schnell sank, so dass die oberitalischen Städte sehr bald völlig unabhängige republikanische Gemeinwesen wurden.

Mit dem Konstanzer Frieden hatte die Freiheit der oberitalischen Städte, die sich in hartem Kampf emporgerungen, ihre officielle Bestätigung empfangen, und nun kam eine Reihe von Jahren, in welcher die Bürger die Früchte ihres Erfolges ungestört geniessen konnten. Die Spuren der emporkeimenden und immer wachsenden Freiheit haben wir bisher in den Kunstwerken verfolgt. Auch auf religiösem Gebiet hatte sich dieselbe schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bemerkbar gemacht. Arnold von Brescia, der erste italienische Reformator, ist ein vollgültiger Zeuge dafür. Er war ein Schüler Abälards, des grossen Scholastikers, der lehrte, dass nur das zu glauben sei, was mit der Vernunft eingesehen werden könne. Arnold trat der bestehenden katholischen Kirche gegenüber und verlangte die Wiedereinführung der apostolischen Zustände. Er war nicht ein überschwänglicher Gefühlsmensch wie Franz von Assisi, sondern mit dem praktischen Verstand des Bürgerthums durchschaute er das Unheil, das aus dem weltlichen Besitz der Kirche entstanden, und vertrat mit der Kraft einer grossen Seele die Rückführung zur Einfachheit und Armuth im geistlichen Leben, wie sie das neue Testament lehrt. Es war ein demokratischer Zustand der Kirche, welchen er forderte: Arnold war aus dem demokratischen Bürgerthum hervorgewachsen und wurde in Rom ein Vorkämpfer republikanischer Freiheit.

So waren die Bedingungen vorhanden, dass die Kunst des freien Bürgerthums den letzten grossen Schritt thun und eine Persönlichkeit hervorbringen konnte, welche alle Elemente desselben enthielt. Dieser Schritt vollzog sich nicht in Mailand, das unter den Kriegsstürmen allzusehr gelitten hatte, sondern in dem benachbarten Parma, welches in der Politik nicht eine so bedeutende Rolle gespielt hatte, und der grosse Künstler hiess Benedetto Antelami.

Ein Werk historischer Kunst zu Mailand.

In Mailand selbst besitzen wir aus jener Zeit eine plastische Arbeit, welche nicht wegen ihrer künstlerischen Form, sondern wegen ihres historischen Inhalts bemerkenswerth ist, die Reliefs von der ehemaligen Porta Romana, jetzt an der Stelle dieses Thores am Hause No. 54 des Corso di Porta Romana eingemauert. Diese Reliefs beziehen sich auf die Verbannung der Mailänder Bürger von der Stelle ihrer Stadt, nachdem diese durch Friedrich Barbarossa im Jahre 1162 bis auf die Kirchen zerstört worden war, und ihre Rückkehr aus den zerstreuten Gemeinden, in welchen sie angesiedelt worden waren, und den Wiederaufbau der Stadt im Jahre 1167. Die Reliefs schmückten ursprünglich die Kapitelle der Pfeiler, auf welchen die beiden Thorbogen ruhten. Bei dem Wiederaufbau der Stadt hatten die Mailänder an der Stelle der früheren hölzernen Thore steinerne gesetzt. An den Thoren waren die beiden Inschriften:

† Anno dominice incarnationis millesimo centesimo sexagesimo septimo die Jovis quinto Kal. maggi Mediolanenses intraverunt civitatem.

† Anno dominice incarnationis millesimo centesimo septuagesimo primo mense martii hoc opus turrium et portarum habuit initium.

Dann wurden noch die Namen der damaligen Consuln genannt.*)

Bei einer Ausbesserung des Thores zu den Zeiten Giulinis fanden sich in der Dicke des Marmors noch zwei Inschriften, welche besagten:

Girardus de Castegnianega fecit hoc opus

und

Guillielmus Burrus et Prevede Marcellinus hujus operis superstites fuerunt.

An den erhaltenen Skulpturen werden zwei Künstler genannt:

1. Anselmus, der sich mit Dädalus vergleicht. Der Hexameter der Inschrift lautet:

Hoc opus Anselmus formavit Dedalus ale.

Es ist also unrichtig, wenn bisher nur Girardus allein als Bildhauer angenommen wird.

Von Anselmus sind folgende Darstellungen: Ein Reiter, ein Fussgänger und ein Mann, der einen Löwen bändigt, sollen wohl das Exil der Mailänder darstellen, denn darüber steht der Hexameter:

Fata vetant ultra procedere, stabimus ergo.

Dann sind mehrere Thore dargestellt mit den Ueberschriften: Cremona, Brixia und Bergamum. Aus ihnen kommen Hülfstruppen hervor. Ferner sieht man die Mailänder unter Vorantritt des Bannerträgers Frate Jacobo in ihre Stadt, über deren Thor Mediolanum steht, wieder einziehen. Ein weiteres Stück stellt den ersten feierlichen Kirchgang der Mailänder dar.

2. Girardus. Dieser Künstler wird durch folgenden Hexameter genannt:

Istud sculpsit opus Girardus pollice docto.

Von Girardus ist die Darstellung, wie der heilige Ambrosius die Arianer, die mit Kindern, häuslichem Geräth, Waffen und Werkzeugen davonziehen, aus Mailand vertreibt. Er hat dabei einen Gegenstand

*) Conte Giorgio Guilini. Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano. Nuova Edizione. Milano 1854. III S. 706.

in der Hand, den man für eine Geissel halten könnte. Der heilige Ambrosius aber erhielt dieses Attribut erst, nachdem er im Jahre 1339 in der Schlacht zu Parabiago zu Pferde in der Luft erschienen war. Eine hinzugefügte Inschrift erinnert daran, dass der Heilige auch die Juden vertrieben hat.

Ferner stammt von der Porta Romana noch ein eigenthümliches Relief, welches einen Mann mit langem, wallendem Haar und Schnurr- und Backenbart darstellt, barhäuptig, mit kurzer Jacke, eng anliegenden Beinkleidern und offenem Mantel, in der rechten Hand einen abgebrochenen scepterartigen Gegenstand haltend. Er hat die beiden Beine übereinander geschlagen, was wohl andeuten soll, dass er sitzt. Unter seinen Füssen liegt ein Ungeheuer. Die Annahme Giulinis, dass dies Kaiser Friedrich Barbarossa sein soll, ist ganz willkürlich.

Diese Reliefs sind eine vollkommen rohe und stillose Arbeit, die kleinen Figuren sind dünnbeinig, mit grossen Köpfen und glotzenden Augen. Was uns hauptsächlich daran interessirt, ist, dass hier zum erstenmal historische Ereignisse dargestellt sind, welche der jüngsten Vergangenheit angehören. Darin haben wir einen Beweis für den auf das Thatsächliche, Gegenwärtige gerichteten Geist des jungen bürgerlichen Volkes. Ueberall, wo das Bürgerthum hochkommt und das entscheidende Wort zu sprechen hat, da entsteht eine historische Kunst. So trat Giotto auf, nachdem die mittelitalischen Städte zu voller Machtentfaltung gelangt waren. Die älteren mittelitalischen Bilder stellen die Geschichte Christi nur in ganz kleinem Format zu beiden Seiten des kolossalen Crucifixus dar, und ebenso die Geschichte des heiligen Franz zu beiden Seiten seines Bildnisses. Giotto dagegen zeigt sich schon in seinen frühesten Arbeiten, in dem langen Bildercyklus aus dem Leben des heiligen Franz in der Oberkirche zu Assisi, als Historiker und gestaltet später in Santa Maria dell' Arena zu Padua das Leben des Heilands zu einem erschütternden Epos. Das ganze 14. Jahrhundert, das Zeitalter städtischer Grösse, wird von der historischen Kunst beherrscht und schafft auf den Wänden der Paläste und Kirchen zahllose Legendenbilder und Darstellungen geschichtlicher Ereignisse.*)

Arbeiten in Parma und Umgegend vor Benedetto Antelami.

Ehe wir uns den Werken des Benedetto Antelami zuwenden, müssen wir in der Gegend von Parma Umschau halten nach Arbeiten, die vor seinem Auftreten dort entstanden sind.

Da fällt uns zunächst eins von den drei Portalen auf, mit welchen die Fassade der Kirche zu Borgo San Donnino nordwestlich von Parma geschmückt ist. Alle drei sind in deutlicher Anlehnung an das von Nikolaus geschaffene schöne Muster entstanden. Zwei von ihnen sind aber Werke des Benedetto Antelami und gehören, wie wir sehen werden, erst seiner späteren Zeit an. Das linke Nebenportal dagegen ist, wenigstens in seinen hauptsächlichsten Theilen, früher geschaffen worden. Die beiden Säulen des Vorbaus werden von knieenden Männern auf Nacken und Rücken getragen und

*) Etwas besser als die Reliefs von der Porta Romana sind die ungefähr gleichzeitigen Skulpturen am Architrav des Portals von S. Celso zu Mailand. Schon P. Giuseppe Allegranza machte im Jahre 1757 in seinem in Mailand erschienenen Buche Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano S. 168 auf die Verwandtschaft und muthmassliche ungefähre Gleichzeitigkeit beider Arbeiten aufmerksam. Der Architrav wird an seinen beiden Enden von zwei hockenden Figuren getragen, welche an den obern Enden der Pfosten kleben. Der Architrav ist in Rundbogenarkaden eingetheilt, in ihnen spielen sich die Darstellungen ab, die der Legende von den Heiligen Nazaro und Celso entnommen, aber nicht chronologisch geordnet sind. Unsere Aufzählung dagegen giebt die inhaltliche Folge. 1. Nazaro und Celso vertheilen ihre Güter an die Armen. 2. Die beiden Heiligen werden vor den thronenden Nero geführt, dessen Gefolge ein Reiter bildet. 3. Die Heiligen, zum Wassertod verurtheilt, werden zu Schiff auf das Meer gebracht, aber schreiten ohne unterzusinken über das Wasser dahin. 4. Die Heiligen werden enthauptet. 5. An ihrem Grabe wird ein gelähmtes Mädchen geheilt.

mit beiden emporgehobenen Händen gehalten. Knieende nackte Träger in Relief sind unter den Stellen angebracht, wo die Architrave des Vorbaus von der Wand absetzen. An der Stirnseite des Vorbaus um den Rand des Rundbogens sind kleine Kassetten vertieft, auf deren Grund Thiere in Relief liegen. Sie füllen aber die Kassetten durchaus nicht in der schönen Weise des Nikolaus. Der dreieckige Giebel ist erst später aufgesetzt, und wir kommen weiter unten auf ihn zurück. Im Tympanon ist die thronende Madonna mit dem Kinde dargestellt, zu deren beiden Seiten die verehrende und anbetende Gemeinde kniet. In dem vorgestreckten Kopf der Madonna ist etwas ähnlich bäuerisch Klobiges wie in den ältesten Reliefs der Erzthür von San Zeno zu Verona. Hier aber sind die Gestalten im Gegensatz zu San Zeno leblos.

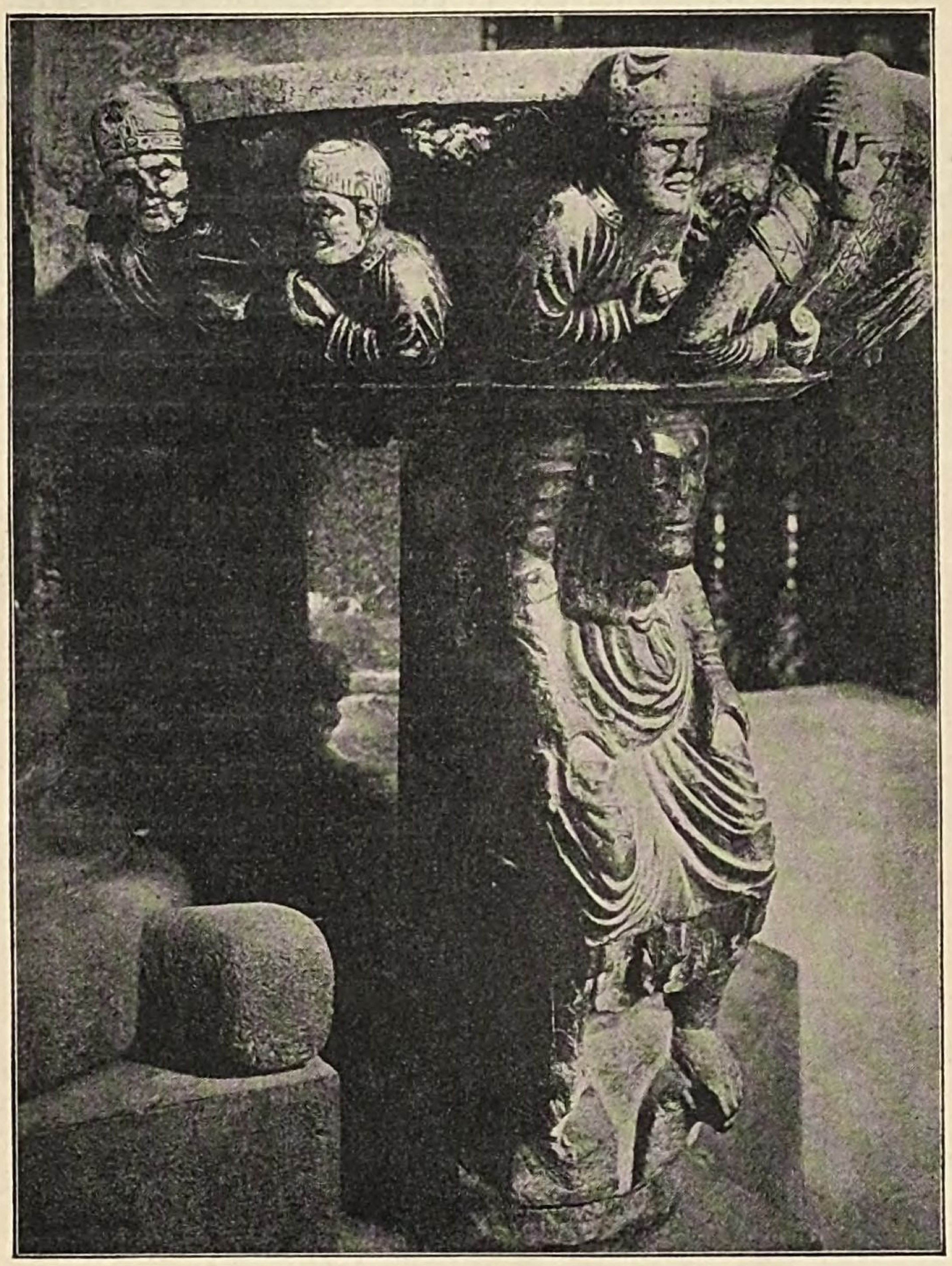


Abb. 33: Weihwasserbecken in der Kirche zu Borgo San Donnino.

In dieselbe Zeit wie dieses Portal scheint das Weihwasserbecken im Innern der Kirche (Abb. 33) zu gehören. Die Schale wird von einem durch die Last gebeugten Mann mit derb naturalistischem Gesichtstypus getragen. Um die Schale zieht sich eine Reihe von Halbfiguren herum, darunter Darstellungen, welche sich auf die Verwendung des Weihwassers beziehen. Ein Bischof und ein Papst sind einander gegenüber, und letzterer hält einen Zettel in der Hand mit den Worten INSTITVCIO ALEXANDRI... Die Figuren an der Schale sind so stark abgerieben, dass ein stilistisches Urtheil schwierig ist.*)

Es ist natürlich, dass eine so bedeutende Kunstleistung wie die Portale des Nikolaus nachwirkte, und hier in Borgo San Donnino ist diese Nachahmung umso erklärlicher, als in nächster Nähe, in Piacenza, die Muster dafür zu finden waren. Wie dort werden die Säulen der Vorhalle auch hier von zwei Männern getragen, die Tragefiguren am Architrav, die Kassetten mit den darin liegenden Thieren sind auf das Beispiel des Nikolaus zurück zu führen. Auch ist im Tympanon die thronende Madonna in der Mitte ziemlich isolirt von den rechts und links davon knieenden kleineren Gestalten und in bedeutend höherem Relief gearbeitet, ganz wie bei Nikolaus an den beiden Portalen zu Verona in der Mitte des Tympanon eine isolirte Figur in stärkerem Relief steht. An denselben Meister werden wir durch die Tragefigur des Weihwasserbeckens gemahnt. Wir werden also in der undeutlichen Zahl hinter der auf Papst Alexander bezüglichen Inschrift am Weihwasserbecken nicht mit Schmarsow**) eine II sondern eine III lesen müssen und kommen somit statt auf das Jahr 1061 auf 1159. Während

*) In welche Zeit der romanischen Epoche das Weihwasserbecken im Innern des Domes zu Verona am zweiten Pfeiler, rechts mit den drei Gobbi gehört, ist bei der schlechten Erhaltung der abgegriffenen, ungeschickten Figürchen nicht mehr fest zu stellen. Ein Weihwasserbecken mit sehr ungeschickten Figuren im Dom zu Torcello.

**) Sankt Martin von Lucca S. 239. Anmerkung. Daselbst Druckfehler 1086 statt 1061.

der Verfertiger des linken Nebenportals von San Donnino sich im allgemeinen nicht unglücklich an das Muster des Nikolaus hielt, bleibt er in der Einzelausführung weit hinter ihm zurück. Die Figuren im Tympanon sind ganz roh und ungeschickt, auch hat er das Vorbild darin ganz missverstanden, dass er die Kassetten übereck zur Richtung des Rundbogens stellte, statt sie mit zwei Seiten die Richtung des Rundbogens begleiten zu lassen.

Begeben wir uns nach Parma selbst, so finden wir Skulpturen, welche der Kunstperiode vor Benedetto Antelami angehören, im dortigen Dom. Die alte Kathedrale wurde im Jahre 1058 durch Feuer zerstört, Cadalo da Verona, Bischof von Parma, liess sie jedoch bald wieder herstellen. Die Kirche wird dann in Dokumenten von 1074 und 1092 genannt. 1117 stürzte bei einem Erdbeben der grösste Theil des Gebäudes wieder ein.*) Die bei Affò, Storia di Parma, citirten Worte der Chronik lassen darauf schliessen, dass von der Kirche nicht viel stehen geblieben ist. Die sofort begonnene Wiederherstellung war 1162 bis zur Weihung des Hauptaltars gediehen, vollendet wurde die Kirche erst im 13. Jahrhundert.**)

Wahrscheinlich noch aus der Kirche des 11. Jahrhunderts stammen neun Apostel in weissem Marmor, welche an der unter dem Hauptaltar aufgestellten Arca aus rothem veroneser Marmor stehen. Es sind Jakobus, Paulus, Thomas, Simon, Judas, Philippus, Jakobus, Andreas und Petrus. Bartholomäus ist kleiner und ursprünglich nicht zugehörig, eine schlechte Arbeit der spätromanischen Zeit und zur Ergänzung hier aufgestellt. Es sind kurze gedrungene Gestalten von derbem Naturalismus, der abstossend wäre, wenn er nicht komisch wirkte; Männer mit weit geöffneten, glotzenden Augen, breitem Mund und dicken Backen. Aber die Gesichter sind individuell, und der Bildhauer ist schlecht und recht auf Nachahmung der Natur losgegangen.***)

Wesentlich höher stehen die Kapitelle der Pfeiler, welche wahrscheinlich dem Bau aus der ersten Hälfte und Mitte des 12. Jahrhunderts angehören. Nur an fünfen ist der Skulpturenschmuck noch zu sehen, bei den übrigen sind die Kapitelle mit korinthischem Akanthus überstuckt, bei einigen ist noch die nach dem Nebenschiff gelegene Seite frei. Die Gegenstände sind folgende: der Erzengel Michael stösst und tritt einen Drachen nieder, die Madonna thront als Orantin zwischen zwei Engeln, der heilige Martin theilt seinen Mantel, die drei Engel vor Abraham, Opfer des Isaak, die vier Evangelistensymbole, Herakles kämpft mit der siebenköpfigen Hydra, Kämpfe von geharnischten Rittern und von Thieren.

Diese Skulpturen haben dieselbe Natürlichkeit und Frische, welche wir am Dom zu Modena kennen gelernt haben. Sie schreiten sogar bis zu einer gewissen derben Dreistigkeit vor. So steht Abraham vor den drei Engeln auf einen Krückstock gestützt, die Hand freudig erhebend. Bei dem Opfer holt er mit grosser Wucht zum tödtlichen Schlage aus. Vater und Sohn lächeln, weil ihnen der Engel grade im schlimmsten Augenblick erscheint. Diese Darstellungen waren der Kirche wahrscheinlich zu natürlich, und deshalb wurden sie überstuckt.

Es waren also in Parma und Umgegend damals zwei verschiedene Richtungen vertreten. Die eine haben wir am linken Nebenportal von Borgo San Donnino gefunden. Sie lehnt sich an die Werke des Nikolaus und seiner Schule an, ohne in ihrem rohen Ungeschick weit damit zu kommen.

*) Paolo Donati: Nuova descrizione della Città di Parma. Parma 1824. Bertoluzzi: Nuovissima Guida per osservare le pitture, nelle chiese di Parma. Parma 1830. Federico Odorici: La cattedrale di Parma, ricerche storico-artistiche. Milano 1864. Carlo Malaspina: Nuova Guida di Parma. Parma 1869.

**) Mothes: Geschichte der italienischen Baukunst im Mittelalter. S. 407. Odorici erwähnt die Weihe des Hochaltars im Jahre 1162 nicht und da Mothes keine Quelle angiebt, ist diese Jahreszahl mit Vorsicht aufzunehmen, zumal Odorici auch von einer von Mothes erwähnten Weihe im Jahre 1106 nichts bekannt ist.

***) Etwa aus derselben Zeit stammt ein Giebeldreieck mit Reliefs im Museum zu Parma. In der Mitte eine gekrönte Figur, vor der sich zwei und zwei Knieende verneigen. Es ist eine rohe Arbeit.

Die andere Richtung tritt uns zuerst an den Aposteln der Arca unter dem Hauptaltar des Domes in Parma entgegen. Es ist eine ganz kindliche Kunst, welche nur den einen Vorzug hat, nicht mehr geben zu wollen, als sie kann, und ganz naiv zu sein. Als Fortsetzung dieser Richtung erscheinen die Reliefs an den Kapitellen der Dompfeiler zu Parma, die Paralellerscheinungen zu der Kunst des Wilhelm von Modena sind.

Jugendwerke des Benedetto Antelami.

Hier in Parma, im Mittelpunkt der Lombardei, ziemlich entfernt von Venedig und Ravenna, den beiden Hauptstellen, an welchen das Byzantinische in Italien eindrang, hier, wo die eigentliche Kraft des jungen oberitalischen Volkes lag, ergab es sich ganz von selbst, dass an die im vorigen Abschnitt zuletzt genannte Richtung die weitere Entwicklung anknüpfte. Auch hätte jene andere bei weiterer Pflege nicht leben und nicht sterben können, weil sie schon etwas in sich Vollendetes geleistet hatte. Wir werden in der Kunst des Benedetto Antelami*) fast gar keine Anklänge an den Meister Nikolaus, ja einen gewissen Gegensatz zu ihm zu finden, dagegen werden wir eine geistige Verwandtschaft mit Wilhelm von Modena nicht verkennen. Ausgestattet mit einer hochbedeutenden Persönlichkeit führt Benedetto die romanische Kunst der Lombardei, wenn auch, wie wir sehen werden, nicht ohne Einfluss von aussen, so doch in der Hauptsache selbständig zum höchsten Punkt der Entwicklung empor.**)

Der eigentliche Name des Künstlers war Benedetto, und Antelami scheint nur eine Bezeichnung seines Berufes und vielleicht seiner Abstammung gewesen zu sein. In zwei Urkunden, welche von Kaiser Otto III aus dem Jahre 989 und von Kaiser Konrad I aus dem Jahre 1033 stammen und dem Kloster San Pietro in ciel' d'oro im Tessin Privilegien bestätigen, wird von Zimmerleuten gesprochen, welche im Thal Antelamo wohnten und mit ihrem Lande dem Kloster als Leibeigene unterstellt wurden.***) Da auch die Ortschaft Besozolo erwähnt wird und diese vielleicht das gegenwärtige Besozzo ist, scheint das Thal Antelamo zwischen dem Lago Maggiore und dem Lago di Varese in der Provinz Como gelegen zu haben.†) Wie bei den Magistri Comacini, die ursprünglich aus Como stammten, scheint später die Bezeichnung Magistri Antelami zu einem Gattungsbegriff für Bauhandwerker und zwar nicht mehr Zimmerleute sondern Maurer oder Architekten geworden zu sein, wie aus den Statuti civili von Genua hervorgeht.††) Ob Benedetto oder seine Familie wirklich aus Antelamo stammten, oder ob er den Beinamen nur zur Bezeichnung seines Berufes führte, ist nicht mehr zu entscheiden.

Als das früheste Werk, an welchem wir die Hand des Benedetto erkennen können, glaube ich die Arca unter dem Hochaltar des Domes zu Parma ansprechen zu müssen. Dem Künstler wurde dabei vorgeschrieben die vorhandenen neun Apostelstatuen zu verwerthen. Das ist wohl ein Zeichen dafür, dass Benedetto damals noch jung und unbekannt war, und man ihm noch nicht viel zutraute, weil man noch wenig von seiner Hand gesehen hatte. Der junge Künstler seinerseits wird unter dem Zwang, die neun kleinen Scheusale bei seiner Arbeit anzubringen, geseufzt haben.†††)

*) Sprich Antéllami.

**) Ein unkritischer Aufsatz über Benedetto Antelami von Toschi in Archivio storico dell'arte 1888.

***) Diese Urkunden sind veröffentlicht von Muratori in den Antiquitates Medii Aevi I S. 597 Ausgabe von 1738 und VI S. 350 Ausgabe von 1742. Ferner angeführt von Troya: Storia d'Italia IV, Theil III S. 157 und 622.

†) Lopez. Il battistero di Parma. Parma 1864. S. 126 und Odirici S. 12 f.

††) Lopez S. 80.

†††) Der erste, welcher die Arca dem Benedetto Antelami zuschrieb, war Lopez; die Schmähungen, welche Odorici ihm dafür angedeihen lässt, fallen auf ihn selbst zurück.

Schon die ganze Gestaltung der Arca zeigt von vornherein die originelle Persönlichkeit des Künstlers. Sie ist wie ein roher, nur ungefähr auf die Sarkophagform zugehauener Felsblock, in dessen Schmalseiten je eine und in dessen Langseiten je drei Nischen vertieft sind. Es gehörte ein frischer Wagemuth dazu, diese Form, welche bisher ohne Beispiel in der Kunstgeschichte war, für ein kirchliches Werk zu wählen, andererseits zeugt es von der Vorurtheilslosigkeit des Volkes, welches sie annahm. Aber sie passt auch künstlerisch vorzüglich für den harten, rothen, veroneser Marmor, aus welchem die Arca gearbeitet ist, so wie zu den rohen und klobigen Apostelstatuen, welche es galt daran anzubringen. Sie stehen zu zwei und zwei in den drei Nischen der Rückseite und in zwei Nischen der Vorderseite, wozu dann noch, wie oben erwähnt, eine spätere Statue getreten ist. Die Figuren der beiden Schmalseiten und einer Nische der Vorderseite sind von Benedetto aus dem Marmorblock des Sarkophags und im Zusammenhang damit gearbeitet worden.

An der linken Schmalseite thront Christus zwischen den vier Evangelistensymbolen. An der rechten Schmalseite sitzen zwei Gekrönte neben einander. Plötzlich fahren rings um sie und zwischen ihnen die Köpfe wilder Thiere aus dem Hintergrund hervor, und sie weichen entsetzt zur Seite. An der Vorderseite werden dieselben beiden Heiligen enthauptet.*)

Das Derbe und Klobige, welches diese Gestalten haben, ist theils auf den harten, rothen Marmor zurückzuführen, theils darauf, dass der Künstler sich nicht allzuweit von den vorhandenen Apostelfiguren entfernen wollte, auch ist vielleicht seine noch wenig geübte künstlerische Kraft daran schuld. Die Ränder der Reliefs stehen weit vor, so dass nicht nur flache Kästen sondern geradezu Nischen gebildet werden; es sind ja auch wirkliche Nischen, welche die ursprünglich frei stehenden, älteren Apostelstatuen aufgenommen haben. Der Künstler hat aber bei seinen Reliefs nicht eine einheitliche Grundfläche geschaffen, auf welche er seine Figuren aufgelegt hat, sondern die Figuren an verschiedenen Stellen verschieden weit herausgearbeitet, wie es ihm gut dünkte, wahrscheinlich um eine glatte Rückfläche nicht mit dem Felsblockartigen des Ganzen in Wiederspruch zu setzen. Die Köpfe haben schon den Typus, welchen Benedetto sein Lebenlang beibehielt. Die Grundlage dafür erinnert an die antike Kopfform mit ihrer klaren Disposition, nur dass hier alles übertrieben und vergröbert ist. Grössere Flächen stehen in stumpfen Winkeln gegen einander und die ursprünglich zu Grunde liegende Würfelform ist noch zu erkennen. Vor allem strebt der Künstler wie die ganze Richtung, an welche er anknüpft, das deutlich auszudrücken, was er zu sagen hat. Bei seiner temperamentvollen Natur und dem noch nicht genügenden Selbstvertrauen das Gewollte auch mit milderen Mitteln zu erreichen, steigert er den seelischen Ausdruck gewaltig, so dass der segnende Christus aussieht, als wenn er fluchte, der Matthäusengel erzürnt dreinfährt und der Löwe und der Stier sich wüthend geberden. Sie sind mit den Körpern von Christus weggewendet, drehen aber mit Anstrengung die Köpfe nach ihm um, wahrscheinlich weil der Künstler glaubte, sie auf diese Weise am ehesten lebendig machen zu können.

Die Scene, in welcher die beiden Heiligen zwischen den wilden Thieren sind, ist wahrhaft dramatisch erfasst. Mit höchst charakteristischem Entsetzen fahren sie auseinander, als plötzlich ein Löwenhaupt zwischen ihnen erscheint, der eine packt den anderen noch am Arm, um ihn darauf aufmerksam zu machen. Das Hinstürzen der beiden Enthaupteten entspricht ganz dem Herabstürzen von der Brücke, wie es Benedetto viele Jahre später an der Fassade von Borgo San Donnino gegeben hat. Es sieht nicht aus, als ob die beiden Märtyrer auf dem Punkte, auf welchem sie gestanden haben,

*) Hinter dem Sarkophag ist eine Marmorplatte angebracht mit der modernen Inschrift:

Quattuor hac arca sanctorum corpora clausa
Sunt, Abdon senes ac martiris Herculiani
Et corpus medium sacri Nicodemi humatum.
His est coniuncta sacra virgo Pudentiana.

umfallen, sondern als wenn sie von oben herabfallen. Wie richtig Benedetto in Einzelheiten beobachtete, davon zeugt, dass bei dem einen die Hände umknicken, als er den Boden berührt.

Mothes weiss zu berichten, dass der Hauptaltar 1162 geweiht wurde. Wenn nun diese Arca wirklich von Anfang an auf dieser Stelle gestanden hat, so wäre damit wohl auch der Zeitpunkt für ihre Entstehung gegeben. Die einzigen sichern Daten, welche wir aus dem Leben Benedettos haben, sind, dass er 1178 ein Reliefs für die Kanzel des Domes arbeitete und 1196 die Arbeit am Baptisterium begann. Aus einer noch späteren Zeit scheinen mir seine Skulpturen von San Donnino zu sein. Er hat also mindestens bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts gearbeitet. Nehmen wir an, dass er etwa 20 Jahre alt war, als er die Arca schuf, so wäre er, bei deren Entstehungszeit etwa 1162, um 1142 geboren und war etwa 55 Jahre alt, als er sein grösstes Werk, das Baptisterium zu Parma begann, vielleicht in den sechziger Jahren seines Lebens hat er dann noch die Skulpturen von Borgo San Donnino geschaffen.

Die zweite erhaltene Arbeit Benedettos sind Theile einer Kanzel für den Dom, denn wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Reliefplatte mit der Kreuzabnahme in der Cappella Bajardi (der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes) des Domes zu Parma (Abb. 34) für eine Seite einer Kanzelbrüstung halten, umsoweniger als der Chronist des 16. Jahrhunderts Edoari da Erba unter den Werken des Benedetto eine Kanzel im Dom erwähnt, deren Brüstung aus drei Platten mit der Passion Christi bestand und welche auf vier Säulen errichtet war, zur Verlesung des Evangeliums an Feiertagen. Die Kanzel sei im Jahre 1566 auseinander genommen worden.

Die Platte in der Cappella Bajardi, welche ungefähr 2 m breit und $^3/_4$ m hoch ist, trägt die Inschrift:

ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO SCVLTOR PATVIT MSE SECVDO*)
ANTELAMI DICTVS SCVLPTOR FVIT HIC BENEDICTVS.

Das in der Mitte der Reliefplatte stehende Kreuz wird aus unbehauenen Baumstämmen gebildet und zeigt auf dem Querbalken die Inschrift: IHVS NAZARENVS † REX IVDEM. Die Leiche des Herrn ist noch mit dem linken Arm am Kreuz befestigt. Joseph von Arimathia, durch die Beischrift IOSEPH AB ARIMATHIA kenntlich gemacht, hat eine Leiter angelegt und steigt hinauf, um den Nagel aus der Hand zu ziehen. Nikodemus, ebenfalls durch die, freilich auf der anderen Seite stehende Inschrift: NICODEMVS bezeichnet, hat den Körper des Herrn umfasst, um ihn zu halten. Die Mutter des Herrn (Beischrift S. MARIA) hat die Rechte des Sohnes ergriffen und drückt sie schmerzlich gegen ihren Kopf. Die Füsse Christi sind mit zwei Nägeln neben einander befestigt. Zwischen Maria und Nikodemus steht als lang bekleidete weibliche Gestalt mit Kelch und Fahne die Kirche (ECCLA EXALTATVR), zu ihr fliegt der Engel GABRIEL herab, um sie zu segnen. Auf der andern Seite steht neben der Leiter des Joseph von Arimathia die Synagoge (SYNAGOGA DEPONITVR), neben dieser ist ihre Fahne mit zerbrochener Stange auf dem Grund des Reliefs in Zeichnung eingeritzt. Der Engel RAPHAEL fliegt von oben herab und drückt das mit einer runden Mütze bedeckte Haupt der Synagoge nieder mit den Worten: VERE IS FILIVS FIERAT. Links an die Madonna reihen sich Johannes (bärtig), Maria Magdalena, Maria Jakobi, Maria Salome mit Namensbeischriften. Auf der anderen Seite entsprechen ihnen ein Hauptmann (Inschrift auf seinem Schild CENTVRIO) mit fünf Kriegsknechten, während vor ihnen vier andere Kriegsknechte im Begriff sind, das Gewand Christi zu zerschneiden. In den oberen Ecken des Reliefs schauen die Köpfe von Sonne und Mond, SOL und LVNA, aus Blätterkränzen hervor.

Im Gegensatz zu der Arca unter dem Hochaltar ist hier der Hintergrund des Reliefs eine ebene Fläche, auf welche die Figuren in $^3/_4$ Relief wie aufgelegt erscheinen. In der Weise Wilhelms von

*) Patravit mense secundo.

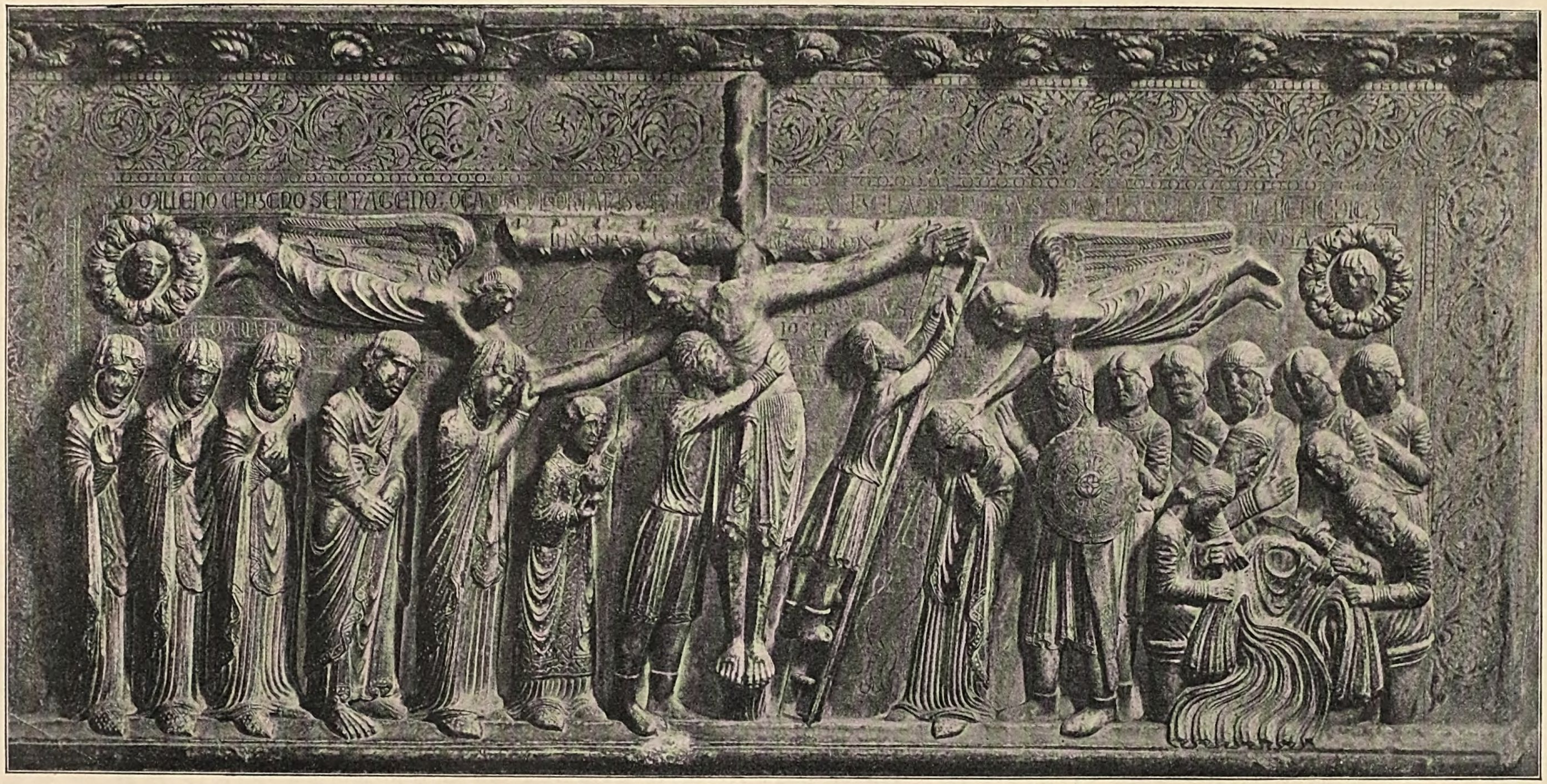


Abb. 34: Kreuzabnahme von Benedetto Antelami. Dom zu Parma, Cappella Bajardi.

Modena hat sich der Künstler die Scene wie in Freifiguren gedacht und die Grundfläche des Reliefs bildet nur den einheitlichen Hintergrund. Bei diesem Relief Benedettos tritt der grade Gegensatz zur antiken Reliefplastik besonders scharf zu Tage. Denn das antike Relief war von der archaischen bis in die Blüthezeit der antiken Kunst hinein fast mehr eine Art der Malerei als der Plastik und vertrat die Schattirung gemalter Figuren. Ausserdem wurde das antike Relief immer von der vorderen Fläche der Marmorplatte in die Tiefe gearbeitet und der Reliefgrund bildete niemals eine ebene Fläche. Selbst in der spätrömischen Zeit bei der Sarkophagskulptur wurden diese Grundsätze, wenn auch stark verwischt, so doch niemals gänzlich aufgegeben. Nikolaus hatte sich mit seinem feinen, formalen Empfinden der antiken Weise des Reliefs angeschlossen, Benedetto Antelami jedoch tritt gleich in diesem Werk, in direkten Gegensatz zu ihm. Weil ihm das Formale Nebensache und der Inhalt durchaus Hauptsache war, kommt er ebenso wie Wilhelm von Modena in naiver Weise dazu, sich die Figuren frei zu denken, wie sie ja auch in der Wirklichkeit sind, und dann, dem Gedanken nach, an eine Hintergrundfläche äusserlich anzuheften. Aus der Schwierigkeit, die als freie Gruppe gedachten Figuren alle auf einer ebenen Fläche anzubringen, ist auch das steife Nebeneinanderstehen und die Unbehülflichkeit in allen Bewegungen zu erklären. Die Gewandung schliesst sich der Antike an, ist aber ebenso steif und ungeschickt wie die ganzen Figuren, mit vielen paralellen Zügen, und fast ganz ohne feinere Naturanschauung Die Selbständigkeit des Meisters in der Auffassung und Anordnung der Scene zeigt sich schon darin, dass er vermieden hat, sich streng an das byzantinische Schema für diese Scene zu halten. Wohl drückt die Madonna, wie in byzantinischen Werken, die herabhängende Hand des Sohnes an ihren Kopf, aber die Bewegung und Haltung dabei ist eine andere, frei erfundene, und Joseph von Arimathia zieht hier nicht den Nagel aus einem der Füsse, sondern aus der linken Hand. Die Gesichtstypen sind alle von der gleichen Regelmässigkeit, und doch sind das innere Leben und die Seelenstimmung vorzüglich ausgedrückt. Das Antlitz Christi zeigt den Frieden des Todes, Nikodemus leiht seine Hülfe mitleidig und umfasst den heiligen Leib voller Verehrung. In Maria wünschte man die Klage etwas lebhafter, aber hinter ihr Johannes mit schmerzlich zusammengepressten Händen ist ganz in tiefen, innerlichsten Schmerz versunken. Bei den drei Marien, von denen die erste die erhobenen Hände schmerzlich zusammenlegt, die andern die Hände klagend erheben, ist die Stellung fast gleichartig, aber dadurch ist die Klage nur um so intensiver zum Ausdruck gebracht, wie bei dem Chorgesang der antiken Tragödie. Zu diesen in tiefster Seele ergriffenen Anhängern Christi bilden einen dramatischen Gegensatz die ebenfalls fast gleichmässig dastehenden, gleichgültigen Kriegsleute auf der anderen Seite, nur ihr Hauptmann erhebt staunend die Hand, womit der Künstler andeuten wollte, dass er der Bekehrung zuneigt. So ist alles in dieser Komposition fein durchdacht und wohl gegen einander abgewogen.

Als Einfassung dient an drei Seiten ein schönes Rankenornament, dessen Umrisse in die Marmorplatte eingeritzt und dessen vertiefter Grund mit schwarzer Stuckmasse ausgefüllt ist. Das Rankenwerk lehnt sich wohl an antike und byzantinische Muster an, ist aber im ganzen doch selbständig. Zu oberst schliesst die Platte mit einem Gesims ab, welches in der Hohlkehle mit Blattornamenten skulpirt und mit Blattrosetten verziert ist. Eine Eigenthümlichkeit, welche an den Arbeiten Benedettos durchgehend ist, tritt schon hier auf, es ist eine kreisrunde Abplattung des Augapfels, zur Aufmalung des Augensterns bestimmt. Ueberhaupt erhielt dieses ganze Relief seine volle Wirkung erst durch die Bemalung, welcher auch plastisch vielfach vorgearbeitet ist, indem die Säume der Gewänder mit Mustern oder Punkten verziert sind oder auch diese selbst durch Punkte belebt sind.

Diese Platte ist nicht das Einzige, was von der Kanzel erhalten ist. In dem neu errichteten Museum zu Parma sind drei Kapitelle untergebracht, welche sich früher in Privatbesitz befanden.*

*) Das vierte soll nach England verkauft sein.

Die Kapitelle werden an der oberen Kante von einer kleinen Gallerie von Giebeldreiecken mit Rundbögen und darüber befindlichen Thürmchen eingefasst. Darunter, um den sich nach unten verjüngenden Kern, ziehen sich die figürlichen Darstellungen. Diese Anordnung erinnert an die bei Relieftafeln übliche obere Einfassung durch einen Rundbogenfries, und gleichzeitig wird dadurch eine kräftige Ausladung der Kapitelle nach oben erreicht.

Bei dem ersten Kapitell wird das Blattwerk des korinthischen Stils durch den mehrfach wiederholten Baum des Paradieses vertreten. Die Darstellungen behandeln den Sündenfall.



Abb. 35: Kapitell von der Kanzel des Benedetto Antelami. Parma, Museum.

1. Gott, jugendlich bartlos, mit Chiton und Toga bekleidet, führt die ersten Menschen in das Paradies. Er hat Adam an der Hand gefasst und Eva folgt ihm, mit der Hand züchtig den Busen bedeckend. Beide sind vollständig nackt (Abb. 35).

2. Adam und Eva sitzen im Paradiese bekleidet auf einer Bank. Adam hält eine Blume in der Hand; er stellt das selige Dasein im Paradiese dar, frei von Schuld. Zu Eva spricht die sich um den Baum der Erkenntniss ringelnde Schlange. Sie legt erstaunt die eine Hand auf die Brust und erhebt die andere antwortend.

3. Eva giebt dem neben ihr auf der Bank sitzenden Adam einen Apfel. Die Schlange hält einen zweiten für sie im Maul bereit. Der Kopf Adams ist abgebrochen.

4. Adam und Eva nach dem Sündenfall voller Scham unter dem Baum der Erkenntniss. Sie sind ganz nackt und kauern sich zusammen, um ihre Blösse nicht sehen zu lassen.

Zwischen diesen Kapitellen und dem Relief der Kreuzabnahme ist künstlerisch ein ungeheurer Abstand. Die beiden zuletzt genannten Figuren sind vielleicht die schönsten, welche Benedetto geschaffen hat. Der ganze Jammer, die Reue und die Scham über die Sünde spiegeln sich in ihren Gesichtern. Die Form des Nackten ist mit erstaunlicher Meisterschaft behandelt, nicht nach der Antike, sondern rein nach der Natur, wenn auch nicht direct nach dem Modell, keine Zaghaftigkeit und Unsicherheit in der Charakterisirung der männlichen und weiblichen Formen. Wir haben hier das

Sprunghafte, das charakteristisch ist für die ganze romanische Epoche, in einem einzigen Künstler an demselben Werk. Neben der steifen Kreuzabnahme diese meisterhaften Kapitellfiguren.

Die Darstellungen des zweiten Kapitells verfolgen die Geschichte der ersten Menschen weiter.

1. Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit dem Schwert stösst Adam und Eva vor sich her. Beide wenden sich jammernd nach ihm um und bedecken ihre Scham mit Feigenblättern (Abb. 36).

2. Adam bestellt mit der Hacke das Feld, Eva steht dabei und spinnt. Beide sind nur mit einem Lendenschurz bekleidet. In ihren Gesichtern drückt sich die Mühsal der harten und ungewohnten Arbeit aus.



Abb. 36: Kapitell von der Kanzel des Benedetto Antelami. Parma, Museum.

3. Opfer Kains und Abels. Das Gesicht Abels ist stark zerstört, aber dasjenige Kains gut erhalten. Es ist feist mit massivem Kinn und charakterisirt einen Menschen, dem man nichts Gutes zutraut.

4. Kains Brudermord. In höchst origineller und natürlicher Auffassung lässt der Künstler Kain dem ahnungslosen Abel von hinten auf den Rücken springen. Der Mörder hat sein Opfer mit der einen Hand in das Haar gepackt und scheint ihn mit einem Schwert in der abgebrochenen anderen durchbohrt zu haben.

Das dritte Kapitell hat an den vier Ecken jedesmal eine gekrönte Figur, von denen drei sitzen und einer zu Pferde ist. Die beiden ersten Darstellungen scheinen das Urtheil Salomos zu behandeln.

1. Zu beiden Seiten des Gekrönten stehen die beiden Mütter, welche sich um das Kind streiten.

2. Vor dem an der Ecke sitzenden Salomo stehen die beiden Mütter mit dem Kinde. Ein Diener spricht zu ihnen. Wahrscheinlich tragen in der ersten Scene die beiden Frauen dem König ihre Sache vor, und in der zweiten fällt er sein Urtheil.*)

3. Der an der Ecke sitzende bärtige Gekrönte ist wahrscheinlich König David, als solchen scheint ihn die Zither zu bezeichnen, welche er auf den Knien hält. Er macht ein vergrämtes, bekümmertes Gesicht. Vor ihm steht ein junges Mädchen, das ihm die Hand auf die Schulter legt, und ihm mit

*) 1. Könige 3, 16—28.

schüchterner Liebenswürdigkeit zu nahen scheint, wohl Abisag. Hinter ihr ein Greis, der sich den Bart streicht und das Mädchen dem König wohl zugeführt hat.*)

4. Den gekrönten Gewappneten zu Pferde ohne weitere Begleitfigur vermag ich nicht zu deuten. Der Kopf ist fast ganz zerstört.

Die Figuren sind in diesen Kapitellen lose um den Kern gelegt, an einigen Stellen sind sie mit dem Kern sogar nur durch einen kleinen Steg verbunden. Es sind also keine eigentlichen Reliefs sondern Freifiguren, und das Ganze die weitere Ausbildung von Kapitellen, wie wir sie im Dom zu Modena kennen gelernt haben. Die Ausladung nach oben ist sehr geschickt dadurch hervorgebracht, dass die Füsse eng an den Kern gedrückt sind, während die Oberkörper in Folge ihrer grösseren Massigkeit ganz von selbst etwas weiter vorstehen.

Das Hauptverdienst aller Arbeiten an der Kanzel ist das meisterhafte Erfassen der Scene und der einzelnen Figuren. Der Inhalt steht dem Künstler in erster Linie, um dessenwillen schafft er seine Werke. Die figurenreiche Kreuzabnahme ist am wenigsten gelungen, sein dramatisches Talent ist nicht geübt genug, daraus eine einheitliche Scene zu machen. Hätte er sich wie Niccolò Pisano in seiner Kreuzabnahme am Dom zu Lucca an das byzantinische Kompositionsschema gehalten, so hätte er ein ebenso bedeutendes Werk hervorgebracht wie jener, denn in diesem Schema ist die geistige Arbeit von Generationen kondensirt und aus Zeiten bedeutender Kunsthöhe konservirt. Benedetto zog es aber vor, ganz selbständig zu sein. War dieses für diese eine Arbeit ein Nachtheil, so war es für seine Kunst im allgemeinen ein unberechenbarer Vortheil, und diese Geistesrichtung ein günstiges Geschenk, welches ihm seine Zugehörigkeit zu dem jungen oberitalischen Volk in die Wiege gelegt hatte. Erscheint das seelische Leben in der Kreuzabnahme noch behindert und gebunden durch die unbehülfliche Form, so hat es sich frei entfalten können in den Kapitellen, wo die kleineren Dimensionen und die geringere Anzahl von Figuren dem Künstler mehr Sicherheit verliehen und er die frei erdachten Gestalten nicht nachträglich auf eine Fläche zu bannen brauchte. Alle Figuren sind in sich einheitlich, aus einem Guss, von einem einzigen künstlerischen Gedanken aus gestaltet; die Bewegungen aller Glieder stehen in natürlichem und harmonischem Zusammenhang unter einander. Die feinsten seelischen Regungen versteht der Künstler wiederzugeben und die Charaktere vortrefflich zu schildern. Ein wahrhaft dramatisches Leben herrscht in den Scenen. Das sind die schönen Früchte der Bemühungen des Wilhelm von Modena und derjenigen, welche ihm folgten. Was jener gestammelt hat, das vermag Benedetto zu sagen.

In diesem Werk haben wir Benedetto auf Pfaden gefunden, welche von denen des Nikolaus weit abweichen. Aber das formale Bestreben jenes Künstlers sollte doch auch für die Kunst des Benedetto nicht ganz verloren sein. Das zeigt sich an dem Bischofstuhl des Domes zu Parma, der noch heute auf seiner alten Stelle in der Apsisnische steht (Abb. 37). Es scheint, dass er bald nach der Kanzel entstanden ist, jedenfalls gehört er der Zeit zwischen dieser und den Arbeiten am Baptisterium an. Es galt hier ein Gebrauchsstück für die Kirche zu schaffen, welches nicht wie die Kanzel beim Gottesdienste von vielen gesehen, und von welchem die christliche Lehre vorgetragen wurde, sondern der Bischofstuhl steht im Hintergrunde der dem Volk nicht zugänglichen Apsis und ist nur zum Gebrauch des Bischofs bestimmt, welcher über die Heilsgeschichte nicht mehr belehrt zu werden braucht. Daher verzichtete Benedetto darauf, hier ebenfalls erzählende Skulpturenfolgen anzubringen, der gedankenreiche Künstler aber setzt dafür ein wohldurchdachtes tektonisches Prinzip ein.

Die Seitenwände des Bischofstuhles ruhen auf Löwen. An den vorderen Kanten der Seitenwände stehen, in ihrer Form an vierkantige Pilaster erinnernd, Männer, welche die Konsolen des oberen Randes tragen. Sie stützen ihre Last mit grosser Anstrengung durch die erhobenen Hände. In die Seitenwände

*) 1. Könige 1, 1—4.

sind nach aussen viereckige Flächen mit hohem Rande vertieft, so dass flache Kästen entstehen, auf deren Grunde Relieffiguren aufliegen. Es sind zwei Reiter: links der heilige Georg, rechts ein Reiter,



Abb. 37: Bischofstuhl im Dom zu Parma von Benedetto Antelami.

der rücklings vom Pferde fällt, vielleicht die Bekehrung des Paulus. Die Pferde sind antiken Werken ganz vorzüglich nachgebildet, und in ihnen ist auch der antike Reliefstil viel getreuer fest gehalten, als es sonst bei Benedetto der Fall ist, während sich in den Reiterfiguren viel mehr die gewöhnliche Reliefauffassung Benedettos bemerklich macht; in dem vom Pferde Fallenden ist die Bewegung wieder von sehr drastischer Deutlichkeit.

Die Löwen bezeugen, dass Benedetto solche Thiere niemals in Wirklichkeit gesehen hatte. Er entfernt sich aber auch von den antiken und romanischen Löwen, indem die Thiere unter seiner Hand etwas seehundartiges bekommen haben. Sie sind lang gestreckt und der Kopf ist sehr klein, aber das Katzengeschlecht ist in der geschmeidigen Bewegung doch vorzüglich gekennzeichnet, und wenn solche Geschöpfe auch in Wirklichkeit nicht existiren, so sind sie doch existenzfähig und ein vortreffliches Zeugniss für die Schöpferkraft der künstlerischen Phantasie.

Das Betonen des Statischen durch Tragefiguren haben wir früher bei Wilhelm von Modena und Nikolaus kennen gelernt, die lebensfähige Darstellung eines aus der Idee konstruirten Thieres und die feine Durchführung des Tektonischen erinnern an Nikolaus. Das Ganze ist ein reif durchdachtes, für den gegebenen Zweck berechnetes Werk; so sehr es sich auch von der sonst von Benedetto befolgten Richtung unterscheidet, so ist es doch in seinem fein Gedankenhaften ein echtes Produkt seines Geistes. Auch die Einzelformen lassen nicht den geringsten Zweifel an seiner Urheberschaft.

Das Baptisterium zu Parma.

Das Hauptwerk des Benedetto Antelami ist das Baptisterium zu Parma und zwar ist nicht nur fast die ganze plastische Ausstattung von unserem Künstler, sondern er ist auch der Baumeister, nach dessen Plänen und unter dessen Leitung das Gebäude errichtet wurde.

Die Veranlassung zum Bau scheint der Frieden gewesen zu sein, welchen Parma am 30. April 1195 mit Piacenza schloss. Die beiden Städte hatten mit einander im Streit gelegen wegen des Besitzes von Borgo San Donnino und Bargone. Vergebens hatten Papst Cölestin III. und Kaiser Heinrich VI. versucht, sie zum Frieden zu bewegen, und letzterer hatte die Reichsacht über Parma ausgesprochen. Schliesslich bequemten sich die Städte, müde des langen Krieges, zum Friedensschluss.*) Wahrscheinlich haben wir das Baptisterium als ein Denkmal dieses Ereignisses anzusehen. Laut der später zu erwähnenden Inschrift über der Nordthür begann der Bau im Jahre 1196. Die immer wieder ausbrechenden Kriegsunruhen scheinen das Werk verzögert zu haben, denn wir hören, dass es erst am Ostersamstag, den 9. April des Jahres 1216 zum erstenmal zur Taufe benutzt wurde.**)

Der Bau ist im Grundriss achteckig mit unter einander nicht ganz gleichen Seiten (Abb. 38). Er ruht auf einem niedrigen Sockel, der an den Thüren mit Stufen versehen ist, und die Unebenheit des Bodens ausgleicht. In den acht Ecken erheben sich Pfeiler, deren vordere Seite in stumpfem Winkel gebrochen ist und welche nur ganz unten durch Querleisten unterbrochen, im übrigen ganz glatt bis unter den ehemaligen Dachansatz emporsteigen. Das jetzige oberste Stockwerk mit den spitzbogigen Blendarkaden und den kleinen Baldachinen über den Pfeilern ist erst eine Zuthat der gothischen Zeit. Zwei von den Pfeilern, der nordöstliche und der südöstliche, sind bedeutend breiter als die übrigen und bergen im Innern je eine Wendeltreppe. Die ganze äussere Dekoration des Baptisteriums zerfällt (das später aufgesetzte oberste Stockwerk nicht mit gerechnet) in fünf Stockwerke, von denen das unterste mehr als ein Drittel, fast die halbe Höhe des Ganzen einnimmt. In drei Seiten dieses untersten Stockwerks, nach Norden, Westen und Süden sind grosse Portale gelegt, deren äusserste Bogen sich von Eckpfeiler zu Eckfeiler spannen, und deren Schrägen sich fast durch die ganz Mauerdicke vertiefen, so dass von derselben nur noch die eigentliche Thürumrahmung übrig bleibt, die aus Pilastern,

*) Lopez S. 104.

**) Chronicon Parmense, Ausgabe von 1858 S. 7.

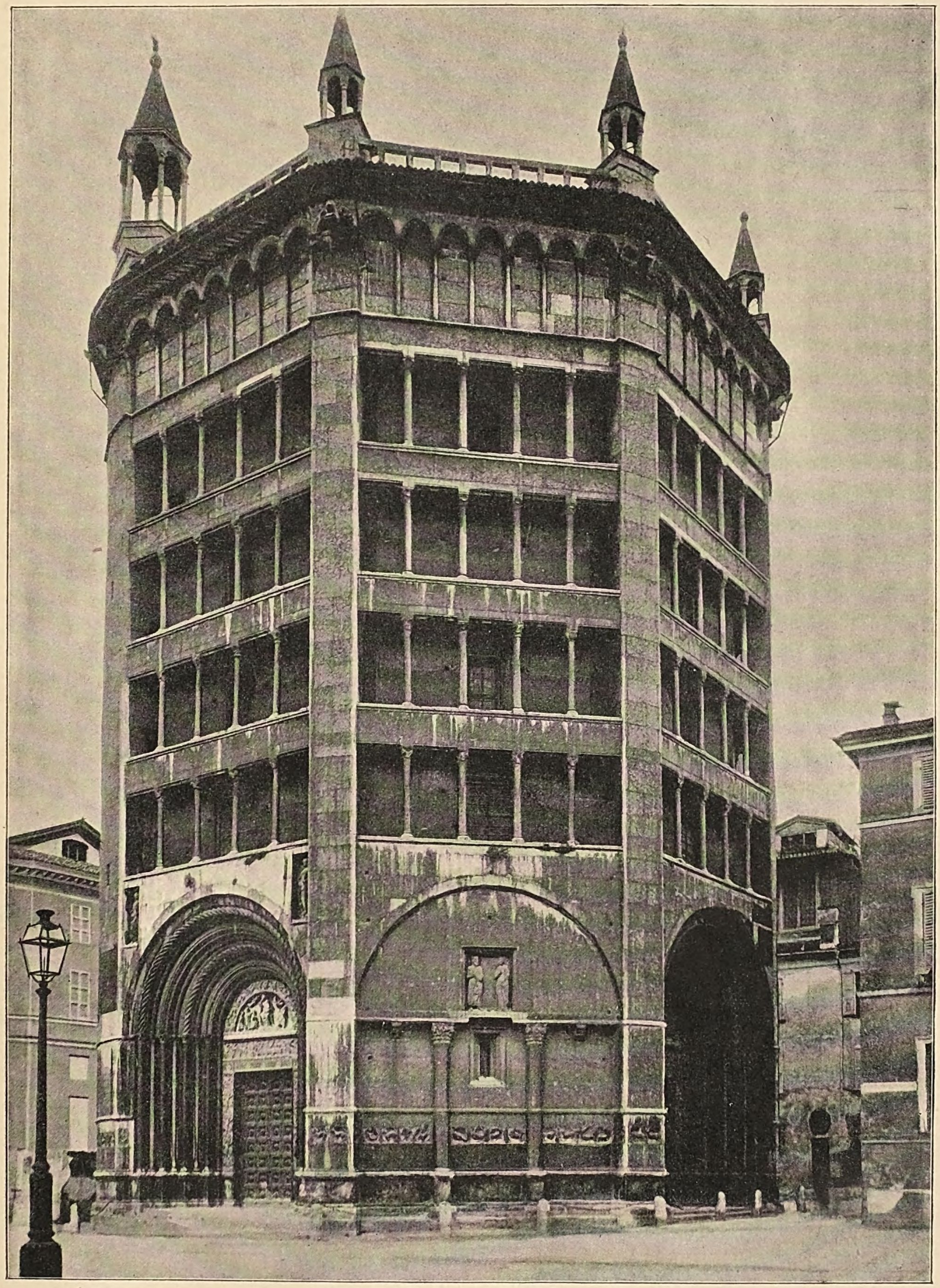


Abb. 38: Baptisterium zu Parma, erbaut von Benedetto Antelami. Ansicht von der Nordwestseite.

einem hohen Architrav und Tympanon besteht. Die Säulchen, mit denen die Schräge dekorirt ist, stehen auf Sockeln, und in der Höhe dieser Sockel zieht sich über die Eckpfeiler weg eine Leiste um die fünf geschlossenen Seiten des Gebäudes: eine zweite, einfacher profilirte Leiste zieht sich in der Höhe der Kapitelle der Portalsäulchen herum. An den fünf geschlossenen Seiten des Baptisteriums stehen, den Sockeln der Säulchen an Höhe entprechend, je zwei Sockel, über welchen kräftige Dreiviertelsäulen emporsteigen. Diese tragen über der obersten Leiste (in der Höhe der Kapitelle der Portalsäulchen) die in der Säulendicke weiter vorkragende Wand. Die letztere erhält Halbrundform durch einen Bogen, welcher sich von Eckpfeiler zu Eckpfeiler spannt und über dem der übrige Theil der Wand des untersten Stockwerkes fast bis zur Aussenfläche der Eckpfeiler vorkragt. An den vier Seiten, welche die Eingänge flankiren, haben die Säulen zwischen sich kleine Fenster. Durch diese Dekoration ist ein allzugrosser Kontrast zwischen den Portalseiten und den geschlossenen Seiten glücklich vermieden. Um die Horizontale noch kräftiger zu betonen und den Eindruck des Ganzen dadurch stabiler werden zu lassen, zieht sich noch eine dritte Leiste zwischen den beiden früher genannten, die sich in der Höhe der Sockel und der Kapitelle der Portalsäulchen befinden, an den geschlossenen Seiten hin und zwar etwas näher an der unteren. Diese Leiste geht nicht nur über die Eckpfeiler, sondern auch über die beiden Säulen hinweg.

Die vier oberen Stockwerke bestehen aus vier gleich hohen Loggien, welche nach vorn je vier schwache Säulchen zwischen den zwei Eckpfeilern haben. Die wagerechten Zwischenglieder zwischen den einzelnen Stockwerken sind fast glatte, breite Mauerstreifen, welche nur oben ein kleines Gesims haben und unten zwischen den Säulchen etwas eingekerbt sind. Die Säulchen sind mit der inneren Wand durch rechtwinklig zu letzterer stehende architrav- oder kragsteinartige Steinbalken verbunden, welche die wagerechten Zwischenglieder der Stockwerke tragen und deren Kopf das Kapitell der Säulchen bildet, eine praktische, aber künstlerisch unrichtige, unorganische Anordnung. Im zweiten Stockwerk sind die einzelnen Loggien ohne Verbindung unter einander, in den übrigen Stockwerken aber sind Pfeiler und Wand durchbrochen, so dass ringsumlaufende Gänge entstanden sind. Im zweiten und dritten Stockwerk liegt in der Hinterwand jeder Seite ein Fenster, im vierten und fünften wechseln immer eine Seite mit Fenster mit einer fensterlosen ab und zwar so, dass immer ein Fenster und eine fensterlose Seite über einander stehen. Ein besonderes Gesims als oberer Abschluss scheint nicht vorhanden gewesen zu sein, so dass das Dach als achtseitige, flache Pyramide direkt über dem glatten Mauerstreifen oberhalb des fünften Stockwerks aufstieg.

Allen Werken Benedettos ist der Stempel seiner geistigen Persönlichkeit in einem bis dahin in der Kunst unerhörten Maasse aufgedrückt, auch bei diesem Bauwerk fühlen wir dieselbe deutlich heraus. Die Elemente der romanischen Baukunst sind in freier Weise nach dem eigenen Gutdünken des Künstlers benutzt, und dadurch ist dieses originelle, aber unschöne Werk entstanden. Nüchtern und steif sind die glatten, durch alle Stockwerke hindurchgehenden Eckpfeiler und die rechtwinklig dazu gleichmässig und in gleichen Abständen ringsherum laufenden glatten Mauerstreifen zwischen den Stockwerken, welche wie kolossale Architrave der schwachen und ebenfalls langweiligen Säulchen erscheinen. Auch zwischen den Säulchen, ihrem Stand und ihrer Last überall rechte Winkel. Die schwachen Profilirungen der kaum vorhandenen Gesimse, die künstlerisch bedeutungslose Behandlung der zudem im Schatten liegenden Fenster tragen dazu bei, den nüchternen und phantasielosen Eindruck zu steigern. Wir erkennen hier denselben Künstler wieder, der die Figuren auf dem Kanzelrelief der Kreuzabnahme so steif und unbehülflich neben einander stellte. Dass man jetzt im Aeussern gar keine Ahnung davon bekommt, einen Kuppelbau vor sich zu haben, ist nicht Benedettos Schuld, denn bei seiner ursprünglichen Gestaltung konnte man in einiger Entfernung das flache Zeltdach sehen, welches die Kuppel im Innern vermuthen liess, freilich wird dadurch das Laternenartige, welches alle diese

polygonen Baptisterien haben, hier noch besonders stark hervorgetreten sein, da eine künstlerisch feine Gliederung und Belebung der Wände es nicht wie beim Baptisterium zu Florenz und anderen vergessen machte. Benedetto war nicht zum Architekten geeignet, da auch in der Skulptur seine Bedeutung viel weniger auf der formalen, wie auf der inhaltlichen Seite ruht. Weitaus am besten ist das unterste Stockwerk. Da ist wirklich ein feiner und lebendiger Wechsel und Zusammenklang der Formen vorhanden. Die mächtigen Portale mit ihren tiefen schattigen Nischen und der reichen Belebung durch Säulchen, Rundbögen, Wulste und Skulpturen, die Gliederung der anderen Seiten durch die kräftigen Säulen und die mehr oder weniger vorstehenden Flächen geben den Eindruck von Grösse.

Sehr viel schöner ist das Innere des Gebäudes. Es ist im Grundriss ein Sechzehneck von ungleichen Seiten. An allen Seiten ausser an den dreien, welche die Thüren enthalten, sind in der Mauerdicke Nischen ausgespart, deren Grundriss Kreissegmente von verschiedener Grösse sind. Bei allen setzt die Halbkuppel in gleicher Höhe an, die Halbkuppeln aber sind ebenfalls unter einander verschieden. In den sechzehn Ecken erheben sich Säulen, welche zu den Seiten der Thüren zu zwei Dritteln, in den andern Ecken ganz frei stehen, und welche fast alle unter einander verschieden sind. Diese Säulen reichen mit ihren Kapitellen bis zum Ansatz der Halbkuppeln der Nischen hinauf. Ueber den Säulen erheben sich Dienste, die bis zum Ansatz der Hauptkuppel glatt emporsteigen. Die Wände zwischen diesen Diensten über den Halbkuppeln der Nischen des unteren Stockwerks sind ähnlich dekorirt wie das Aeussere durch unter einander als Umgänge in Verbindung stehende Loggien in zwei Stockwerken über einander. In der inneren Oeffnung jeder Loggia stehen zwei Säulchen, welche in derselben originellen Weise wie aussen mit architravartigen Querbalken verbunden sind und die Decke stützen. Das obere Stockwerk dieser Loggien entspricht dem untersten Loggienstockwerk im Aeusseren. Ueber den Kapitellen der vorerwähnten Dienste läuft ein reichskulptirtes Gesims rund um den Innenraum, über ihm steigt die Kuppel empor, welche durch 16 Rippen, die Fortsetzung der Dienste, getheilt wird. In der untersten Zone der Kuppel, welche der zweiten Loggiengallerie aussen entspricht, sind 16 Lünetten stichkappenartig angebracht. In acht von ihnen öffnen sich die Fenster. Etwas höher hinauf in der Kuppel sind noch zweimal vier Fensteröffnungen von den Fenstern der obersten Aussengallerien.

Unten im Mittelpunkt des Raumes steht auf zwei Stufen das rechteckige Immersionstaufbecken, in dessen Mitte eine im Grundriss vierkleeförmige Schranke den Standpunkt der taufenden Priester einfasst.

Die lebendige Wirkung des Innern beruht hauptsächlich auf den schönen Verhältnissen zwischen dem unteren Nischenstockwerk, dem Stockwerk mit den beiden Loggiengallerien und der schlanken hohen Kuppel, sowie auf der glücklichen Theilung, dass die Säulen des Erdgeschosses nicht bis zur vollen Höhe desselben, sondern nur bis zum Ansatz der Halbkuppeln der Nischen emporsteigen und sich von da die schlankeren Dienste durch den Rest des ersten und das ganze zweite Stockwerk ziehen. Auch sind hier im Innern die Loggiengänge eine viel angenehmere Dekoration als im Aeussern, weil sie weniger selbständig und anspruchsvoll auftreten, sich nur in zwei Stockwerken übereinander befinden, die nur einen schmalen Architrav zwischen sich haben und sich mit nur je zwei Säulen zwischen den Diensten öffnen.

Die hauptsächlichsten Skulpturen des Baptisteriums befinden sich im Aeussern an den drei Portalen.

Das Nordportal scheint dasjenige zu sein, an welchem der Künstler die Arbeit begonnen hat, denn hier steht am Architrav die Inschrift:

BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DVCENTIS
INcEPIT DICTVS OPVS HOC SCVLTOR BENEDICTVS

Der historischen Ordnung nach begann der Skulpturenschmuck mit den Aussenseiten der

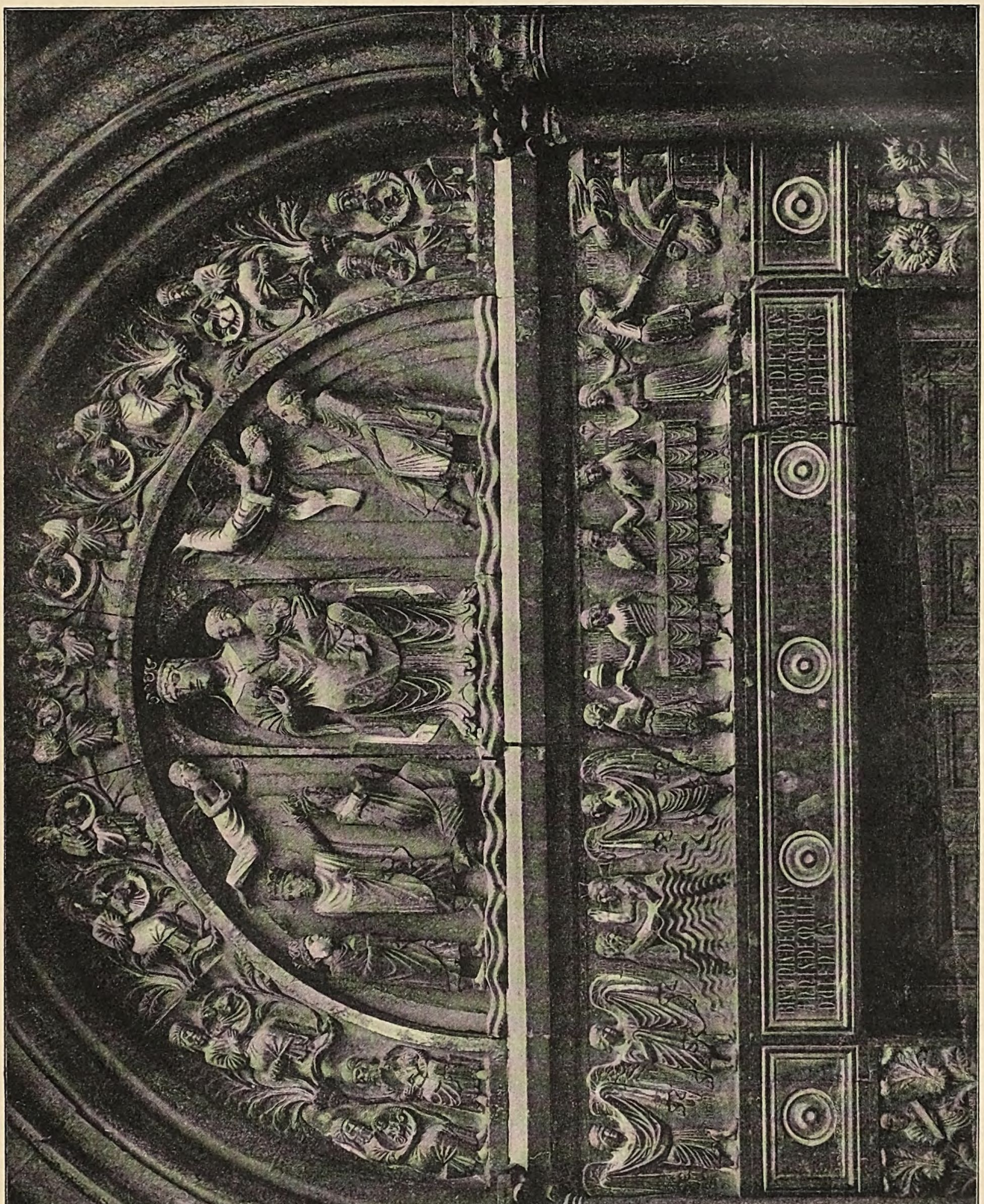


Abb. 39: Lünette und Architrav vom Nordportal des Baptisteriums zu Parma.

Thürpfosten. Da sind innerhalb von Rankenwerk auf der linken Seite Jakob mit seinen zwölf Söhnen und Moses, auf der rechten Seite die Wurzel Jesse angebracht.

Auf dem linken Pfosten sitzt zu unterst Jakob; auf dem Spruchband, welches er hält, stehen die beiden Namen IACOB und LIA. Von den Söhnen Jakobs sitzen einander immer zwei und zwei gegenüber. Die untersten sechs sind gekennzeichnet durch die Inschriften auf ihren Spruchbändern als SIMEON und RVBEN, LEVI und IVDAS, ZABVLON und ISACHAR. Zwischen ihnen stehen die Worte: ISTI SEX SVNT FILII LIA. Die beiden folgenden Söhne sind IOSEPH und BENIAMIN mit der weiteren Beischrift: ISTI DVO SVNT FILII RACHEL. Dann kommen ASER und GAD und über ihnen die Worte: ISTI DVO SVNT FILII ZELPHE. Die obersten beiden Söhne sind DAN und NEPTALIM mit den Worten ISTI DVO SVNT FILII . . . E (Bilhe).*) Ganz oben sitzt allein Moses mit einer Gesetzestafel in der Hand, auf der die Worte MOISES PROPHETA stehen.

Die Wurzel Jesse auf dem rechten Pfosten beginnt unten mit dem schlafenden IESSE, aus dessen Leibe der Baum emporsteigt. Auf den Zweigen sitzen zu zwei und zwei einander gegenüber die Vorfahren mit Büchern oder Schriftbändern, welche die Namensinschriften enthalten, in den Händen. Die Namen der zwölf dargestellten Vorfahren lauten: DAVIT und SALOMON, ABIAS und ROBOA, ASA und IOSAPHA, IORAS und OZIAS, IOATHA und ACHAZ, MANASE und EZECHIAS. Zu oberst sitzt allein die gekrönte Jungfrau Maria. Am untersten Rande der Pfostens stehen die Worte:

ex HAc stiRPE pia PROcESSIT VIRGO MARIA.

Die Anordnung der Söhne Jakobs erhält eine schöne Abwechslung dadurch, dass zwei Ranken sich begegnen, eine Strecke neben einander laufen und sich dann wieder von einander entfernen, um einen Kreis zu bilden. Die Figuren sitzen abwechselnd zu beiden Seiten der parallel verlaufenden Ranken und innerhalb des durch sie gebildeten Kreises. Bei der Wurzel Jesse ist ein sich sanft emporschlängelnder Stamm verwerthet, der nach beiden Seiten je sechs Zweige auswirft, auf denen Christi Vorfahren sitzen. In allen Einzelgestalten ist ein nimmer müder Wechsel, obgleich sie alle dieselbe Tracht, ein langes Untergewand und eine Toga haben, welch' letztere immer verschieden umgelegt ist. Die Familie Jakobs trägt auf dem Kopf glatte, eng anliegende Kappen, während die königlichen Vorfahren Christi Kronen haben. Auf beiden Pfosten sind die einander gegenüber Sitzenden in lebhafter Unterhaltung, aber die Söhne Jakobs sitzen behaglich da, während die Könige auf der anderen Seite auf ihren Zweigen wie auf Thronen sitzen und erhabene Majestät zum Ausdruck bringen. Bei einigen sind die Augensterne ausgehöhlt, bei den meisten sind sie zur Aufnahme der Bemalung abgeplattet, wie es charakteristisch für Benedetto ist. Das Ranken- und Blattwerk erinnert wohl von fern an den antiken Akanthus, ist aber doch in der Hauptsache ganz selbständig. Es ist ziemlich naturalistisch und nicht so weich, voll und elastisch wie in der Antike. Die Zeichnung ist ohne Schwung und ohne Feinheit.

Weit besser ist das Rankenwerk, welches die oberen Hälften der Innenseiten der Thürpfosten und die Unterseite des Architravs verziert. Es ist Akanthus, dessen Zeichnung von antiken Vorbildern beeinflusst ist, bei dem jedoch die Stengel weit mehr hervortreten als in der Antike und die Beblätterung magerer ist. Aber die Zeichnung ist von wundervollem Schwung und schönem Wechsel zwischen den verflochtenen Stengeln und den edel gezeichneten Akanthusblättern. Gut gearbeitete Vögel tummeln sich in dem Laub herum.

Während die Darstellungen der Thürpfosten das alte Testament vorführen, leiten die Figuren in der halbrunden Umrahmung des Tympanon auf das neue Testament über (Abb. 39). Da sitzen am Ursprung zweier sich in der Mitte vereinigender ebenfalls naturalistischer Ranken je zwei Propheten, welche Medaillons mit den Brustbildern je eines Apostels tragen; in dem Rankenwerk selbst sind weitere

*) I Mose 30. Lopez irrthümlich Bale.

acht Propheten mit Apostelbrustbildern angebracht. Es sind ernste, würdige Gestalten, die sich ihrer Aufgabe voll bewusst sind. Das Kastenförmige des Reliefs, welches wir schon vielfach als besonders charakteristisch für die oberitalische Plastik kennen gelernt haben, findet sich auch bei den bisher genannten Skulpturen des Portals, indem die Reliefflächе, auf welcher die Figuren aufliegen, ringsum von vorstehenden glatten Rändern eingefasst wird.

Dass Benedetto die Kastenform bis zu wirklichen Nischen steigerte, haben wir schon an der Arca des Domes und an dem Bischofstuhl gesehen, so bildet auch das eigentliche Tympanon eine halbrundumfasste Nische, auf deren Grund drei Platten mit den fast frei gearbeiteten Relieffiguren liegen. Dargestellt ist die Anbetung der Könige, und die Aufforderung des Engels an Joseph, nach Aegypten zu fliehen. Während also die Umrahmung die Verbindung von altem und neuem Testament darstellt, führt das Mittelfeld des Tympanon Scenen aus der Jugendgeschichte des Heilands vor und deutet so auf die Menschwerdung Gottes, das neue Testament, hin. Die mittelste Platte hat eine besondere halbrund geschlossene Nische, vor welcher, alle anderen Figuren an Grösse weit überragend, die Madonna mit dem Kinde thront. Sie hat ein kleines Füllhorn mit Blumen in der Rechten, während das Kind eine runde Frucht, wahrscheinlich einen Granatapfel hält und die Hand segnend gegen die Könige erhebt. Auch die Madonna wendet ihr Gesicht ihnen zu. Der vorderste König ist auf ein Knie gesunken, in den abgebrochenen Händen, die er nach byzantinischer Weise mit dem Mantel bedeckt hatte, hielt er seine Opfergabe. Die beiden anderen Könige stehen hinter ihm. Der Zweite weist den Dritten mit ausgestreckter Hand auf die Madonna und das Kind hin. Beide tragen ihre Opfergaben, verschlossene Büchsen, in bedeckten Händen. Ueber ihnen schwebt ein Engel. Auf der anderen Seite fliegt ein Engel mit Spruchband zu dem sitzenden Joseph herab. Dieser erhebt staunend die Hand und lehnt sich überrascht mit seinem Stuhl nach hinten über, so dass es aussieht, als wäre er im Begriff, umzufallen. Der Boden des Ganzen ist welliges Terrain, was auf den Reliefs der anderen Tympana Wolken oder einen idealen Schauplatz bedeutet. Das Herausheben der Mittelfigur durch grössere Dimensionen und besonders starkes Relief erinnert an Nikolaus.

Der Architrav endlich enthält die Geschichte Johannes des Täufers, des Titularheiligen dieser Kirche. Links ist die Taufe Christi dargestellt. Johannes (Beischrift: IOHS BAPTISTA) und Christus (XPS) stehen beide in den Wellen des Jordan, welche im Berg zu ihnen emporsteigen. Johannes, mit einem langen Fell bekleidet, hat Christi linke Hand ergriffen, der Herr, ganz nackt, segnet ihn mit der erhobenen Rechten. Hinter Christi Haupt ist ein Kreuz in den Reliefgrund eingeritzt. Zur Linken stehen zwei Engel RAPHAEL und GABRIEL links MICHAEL mit ausgebreiteten Flügeln, in den erhobenen Händen Tücher haltend. — Weiter rechts ist Herodes bei der Tafel dargestellt. Der König, ERODES, mit der Krone auf dem Haupt, sitzt in der Mitte. Er streicht sich mit der Rechten nachdenklich seinen langen Bart, und legt die Linke auf die Schulter seiner neben ihm sitzenden Gemahlin, ERODIA, die ebenfalls die Krone trägt und die Rechte betheuernd auf die Brust legt, während die Linke auf dem Tisch ruht. Zur Rechten des Königs sitzt einer seiner Räthe, CŌSILIATOR ERODIS. Er nimmt aus der Hand eines herzutretenden Dieners, MINISTER, ein Suppengefäss in Empfang, um es zu den schon auf dem Tisch stehenden Tellern zu stellen. Das Tischtuch ist nach byzantinischer Weise in regelmässige Falten gelegt. Rechts nähert sich dem Tisch die junge Tochter des Herodes, PVELLA FILIA ERODIS. Mit der Linken hat sie ihr Kleid vorn aufgenommen, in der erhobenen Rechten trägt sie eine grosse Blume. Ihr Haar ist in einen hängenden Zopf geflochten. Hinter ihr erscheint der Teufel, SATANAS, eine kleine fliegende Figur mit wehenden Haaren und fratzenhaftem Gesicht. Er schiebt sie mit beiden Händen vorwärts und ermuntert sie, ihren verbrecherischen Wunsch auszusprechen. — Am meisten rechts ist die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt. Aus dem mittelsten Stockwerk eines dreistöckigen, unverhältnissmässig klein gebildeten Thurmes liegt der Körper des



Abb. 40: Werke der Barmherzigkeit. Reliefs am linken Thürpfosten des Westportals am Baptisterium zu Parma.

Johannes mit halbem Leibe heraus, die Hände sind noch zum Gebet zusammengelegt. Der Kopf, CAPVD IOHIS BATISTE, fällt eben unter dem Schwertstreich des vor ihm stehenden jugendlichen Henkers, SPICVLATOR, ein Engel, MICHAEL, schwebt zu dem Geköpften herab und schwingt ein Weihrauchfass über ihm.

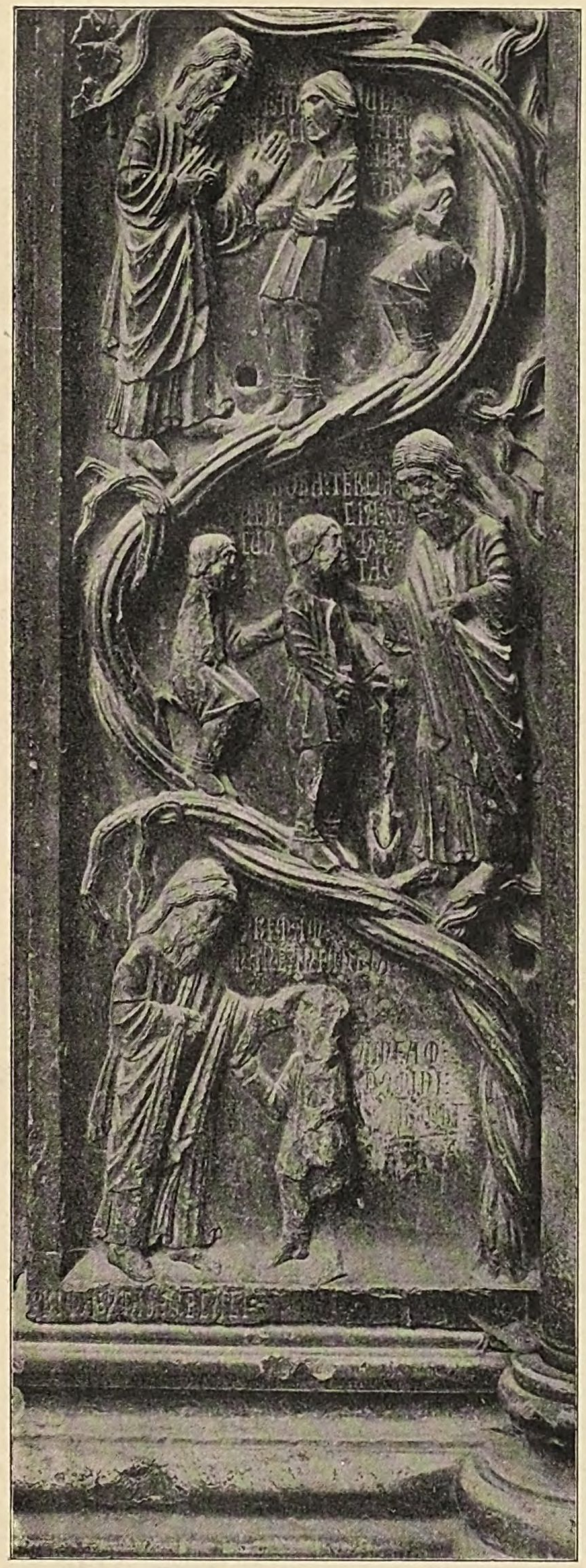


Abb. 41 a: Parabel vom Weinstock. Relief am rechten Thürpfosten des Westportals am Baptisterium zu Parma. Unteres Stück.

Die grossen Figuren des Tympanon sind steif und hölzern wie auf dem Relief der Kreuzigung im Dom. Es zeigt sich wieder, dass Benedetto diesen Dimensionen nicht gewachsen war. Doch ist das seelische Leben auch in ihnen sehr gut. Viel besser sind die Darstellungen im Architrav. Hier ist wirklich lebendig erzählt. Die Engel sind schöne, anmuthige Gestalten, deren Bewegung garnicht ungeschickt auf die Reliefläche gebracht ist. Die Gewänder, welche sie halten, und mit denen sie bekleidet sind, fallen in schönen Falten. Johannes ist durch struppiges Haar und Bart als Wüstenbewohner und durch sein markiges Gesicht als Eiferer und Asket charakterisirt. Der Gesichtsausdruck des Herrn ist milde und liebevoll und voll stiller Hoheit. Die Engel sind erfüllt von innerer Theilnahme an der heiligen Handlung. Herodes, seine Gemahlin und deren Tochter sind durch sorgfältige Kleidung als königliche Personen bezeichnet. Die Frauen haben hübsche und anmuthige Gesichter.

Noch sinnvoller ist die Auswahl und die gedankliche Verknüpfung der dargestellten Scenen an dem Westportal. Dort sind an den Aussenseiten der Thürpfosten links die Werke der Barmherzigkeit, rechts die Parabel von den Arbeitern im Weinberg dargestellt. Der Werke der Barmherzigkeit sind, wie sie im Evangelium Matthäi*) genannt werden, sechs. Gewöhnlich werden unter Hinzufügung des Begrabens der Todten sieben dargestellt. Aber die Reihenfolge ist nicht dieselbe wie im biblischen Text (Abb. 40). Der Pfosten ist in sechs über einander liegende Felder getheilt, welche durch Säulchen eingefasst und durch zwei hängende Rundbogen überwölbt werden. Derjenige, welcher die Werke der Barmherzigkeit ausübt, ist immer derselbe Greis, bekleidet mit einem langen Untergewande und einem Mantel, auf dem Kopf ein glattes Käppchen. Unter jeder Scene erklärt ein kurzer Vers den Inhalt. Die Darstellungen sind von unten nach oben folgende:

1. Juxta hoc exemPLVM PEREGRINIS HOSTIA PANDAS.**) Die Pilger beherbergen. Der Barmherzige fasst einen auf Krücken gehenden Mann an der Schulter, um ihn in sein Haus zu führen.

2. CVM MVLTA CVRA LAVAT HIC EGRO SVA CRVRA. Die Kranken besuchen. Der Barmherzige kniet vor dem sitzenden Kranken und wäscht ihm die Beine.

*) Kap. 25. V. 35—46.
**) Ergänzung nach Lopez.

3. ESCAM LARGA MANVS HIC PORRIGIT ESVRIENTI. Die Hungrigen speisen. Der Barmherzige flösst einem sitzenden Mann mit einem Löffel Speise ein; eine sitzende Frau erhebt verlangend die Hand.

4. HIC QVOD QVESIERAT SICIENTI POCVLA PRESTAT. Die Dürstenden tränken. Der Barmherzige giebt dem sitzenden Dürstenden zu trinken; dieser schlürft mit bescheidener Miene den Trank, hinter ihm sitzt eine Frau, welche erwartend die Hand nach dem Tranke ausstreckt.

5. NON SPERNENS LAPSVM VENIT HIC AC CARCERE*) CLAVSVM. Die Gefangenen besuchen. Der Barmherzige bringt einem gefesselten Gefangenen Brot in einem Tuch.

6. EST HIC NVDATVS QVEM VVLT VESTIRE BEATVS. Nackte kleiden. Der Barmherzige zieht einem vor ihm sitzenden nackten Mann ein Gewand über.

Die Parabel des Weinstocks**) am rechten Pfosten ist in sieben Scenen über einander dargestellt, welche durch einen sich Sförmig emporschlängelnden Weinstock von einander getrennt werden (Abb. 41 a u. b). Der Weinstock ist inschriftlich bezeichnet als : VINEA : DOMINI : SABAOHT : Augustinus deutet die verschiedenen Stunden des Tages nicht nur auf die Lebensalter, sondern auch auf die verschiedenen Zeitalter der Welt. Demgemäss haben die Arbeiter alle Altersstufen vom Knaben bis zum Greis, und die Inschriften nennen jedesmal die Stunde, das betreffende Lebensalter und das Alter der Welt.

1. Der Herr des Weinberges dingt einen Knaben, indem er ihm gütig die Hand auf das Haupt legt. Inschrift unten am Rande: PRIMA ETAS SECVLI und im Bildfelde: PRIMA : MANE : INFANCIA :

2. Der Herr des Weinberges spricht zu zwei jugendlichen Arbeitern, welche Gartenmesser und Spaten tragen. HORA : TERCIA : PVERICIA : SECVNDA : ETAS :

3. Ganz ähnlich ist die dritte Scene, nur von der Gegenseite. SEXTA : ADVLESCENCIA : TERTIA : ETAS :

4. Der Herr des Weinberges wendet sich nach einem ihm folgenden erwachsenen Arbeiter um, welcher eine Hacke über der Schulter trägt. NONA : IVVENTVS : QVARTA : ETAS :

5. Dieselbe Darstellung im Gegensinne. VNDE : GRAVITAS : QVINTA : ETAS :

*) Verschrieben für ad carcerem.
**) Ev. Matthäi 20, 1—16.

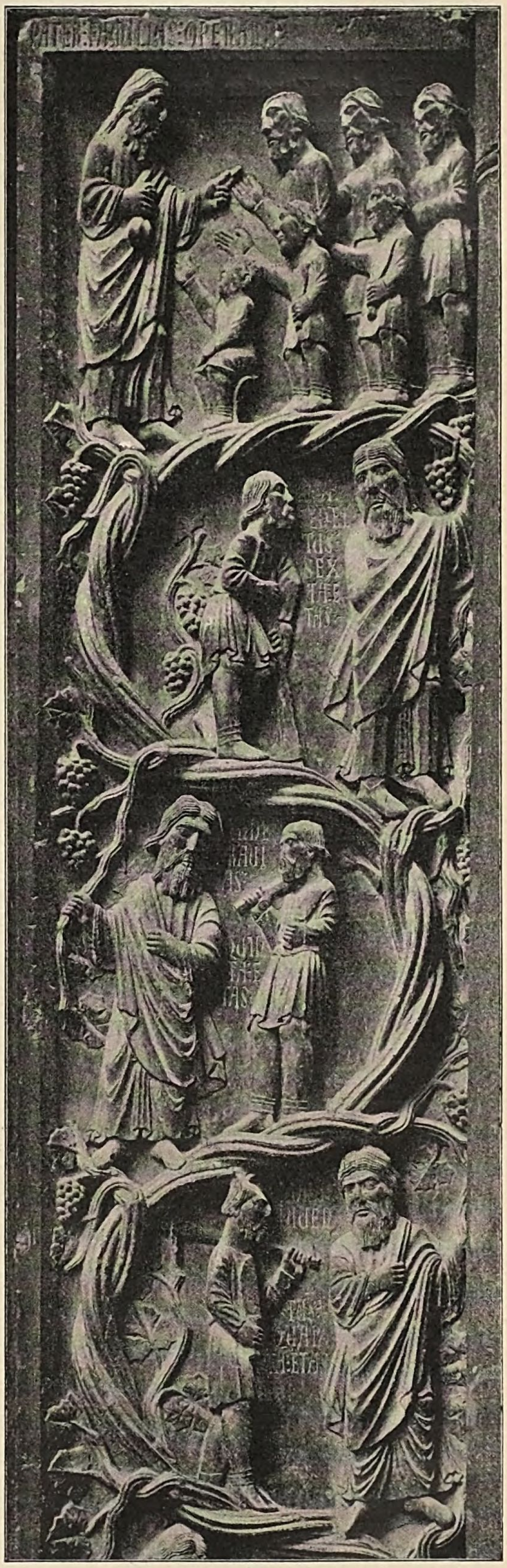


Abb. 41b: Parabel vom Weinstock. Relief am rechten Thürpfosten des Westportals am Baptisterium zu Parma. Oberes Stück.

6. Der Herr des Weinberges steht einem greisen Arbeiter gegenüber, der sich auf seine Hacke stützt. CIMA : SENECTVS : SEXTA : ETAS :

Da der Künstler sechs Lebens- und sechs Weltalter zählt und das Evangelium den Herrn des Weinberges nur fünfmal ausgehen lässt, um Arbeiter zu dingen, so vertheilte Benedetto das Wort VNDECIMA, welches die elfte Stunde bedeutet, auf beide Inschriften zu je zwei Silben.

7. In der obersten Scene vertheilt der Herr des Weinberges, PATER : FAMILIAS :, den Lohn an die Arbeiter, OPERAII.

Das Tympanon ist wie bei der Nordthür eingetheilt in ein mittleres, halbrundes Feld, das nischenartig vertieft ist mit drei Reliefplatten, und einen oben herumlaufenden Streifen (Abb. 42). In der Mitte des Tympanonfeldes sitzt, die andern Figuren an Grösse weit überragend, der Heiland als Weltenrichter, ruhig gradeaus blickend, beide Hände gleichmässig erhoben mit den Handflächen nach aussen, der Welt seine Wundmale zeigend. Der Mantel ist über seine Beine gelegt und so um den Oberkörper geschlungen, dass er die rechte Schulter und Brustseite frei lässt. Zu beiden Seiten stehen und fliegen Engel, welche die Marterwerkzeuge mit bedeckten Händen halten. Rechts zwei Engel mit dem Kreuz, zu welchem ein dritter herabfliegt, um die Dornenkrone darüber zu hängen. Links zwei stehende und ein fliegender Engel, von denen einer die Lanze mit dem daraufgespiessten Schwamm hält, während die Gegenstände, welche die beiden anderen tragen, abgebrochen sind. Links unten in der Ecke sitzt ein kahlköpfiger Greis mit einem Inschriftband in den Händen. Leider ist die Inschrift gänzlich ausgelöscht, so dass es nicht mehr festzustellen ist, wen diese ungewöhnliche Figur bedeutet (Abraham?). Der unterste wellenförmige Streifen stellt die Wolken vor. In der halbrunden Umfassung sind in einem ganz ähnlichen Rankenwerk wie an der Nordthür als Beisitzer des jüngsten Gerichtes die zwölf Apostel dargestellt mit Schriftrollen oder Büchern in den Händen. Bei den zu unterst links sitzenden die Beischriften ANDREAS | PETRVS. Im Scheitelpunkt stehen zu beiden Seiten eines Ornamentes mit Pinienapfel zwei Engel, welche Posaunen blasen.

Durch sie ist das Tympanon in engere Beziehungen gesetzt zu den Auferstehenden am Architrav. Auch da stehen in der Mitte zwei Engel, welche sich nach den beiden Seiten wenden und in lange Hörner stossen. Links und rechts erstehen aus den Gräbern, die durch je einen Sarkophag in der Ecke angedeutet sind, die Todten, zur Rechten des Herrn frohlockend die Guten, zur Linken des Weltenrichters klagend und voller Furcht die Bösen. Ueber den ersteren stehen die Worte: SVRGITE DEFV̄CTI RECTORĒ CERNITE MV̄DI*), über den für die Hölle Bestimmten: VOS Q DORMITIS IĀ SVRGITE N̄CIVS INQVID.**)

Der gedankliche Inhalt aller Skulpturen dieses Portals ist, dass derjenige, welcher die Werke der Barmherzigkeit übt, oder verallgemeinert, während seines Erdenlebens gut und fromm ist, oder auch derjenige, welcher sich, wenn auch in letzter Stunde, bekehrt, das jüngste Gericht nicht zu fürchten hat, sondern dass er mit den Seligen eingehen wird in den Himmel. Zugleich ist ein ergreifender Gegensatz geschaffen zwischen dem gottseligen Leben, wie es das Evangelium vorschreibt, und dem Kreuzestode Christi, der eine Folge der Sünde ist.

In den kleineren Figuren der Pfosten und des Architravs hat der Künstler wieder das beste geleistet, während die grösseren Figuren des Tympanons ziemlich leblos und steif sind. Wundervoll ist die milde Innigkeit des Barmherzigen und die hülfsbedürftige Schwäche in dem Empfangenden. Der Herr des Weinberges ist eine Gestalt voller Würde. Am lebendigsten aber sind die Auferstehenden, sie gehören zum Besten, was die romanische Epoche in seelischer Darstellung geleistet hat. Voller heiterer Zuversicht gehen die Guten aus dem Grabe hervor, fröhlich eilen sie auf die Engel zu, einer

*) Surgite defuncti, rectorem cernite mundi. Erhebt euch, Verstorbene, schaut den Richter der Welt.

**) Vos, qui dormitis, jam surgite, nuncius inquit. Ihr, die ihr schlaft, erhebt euch schon, sprach der Bote.

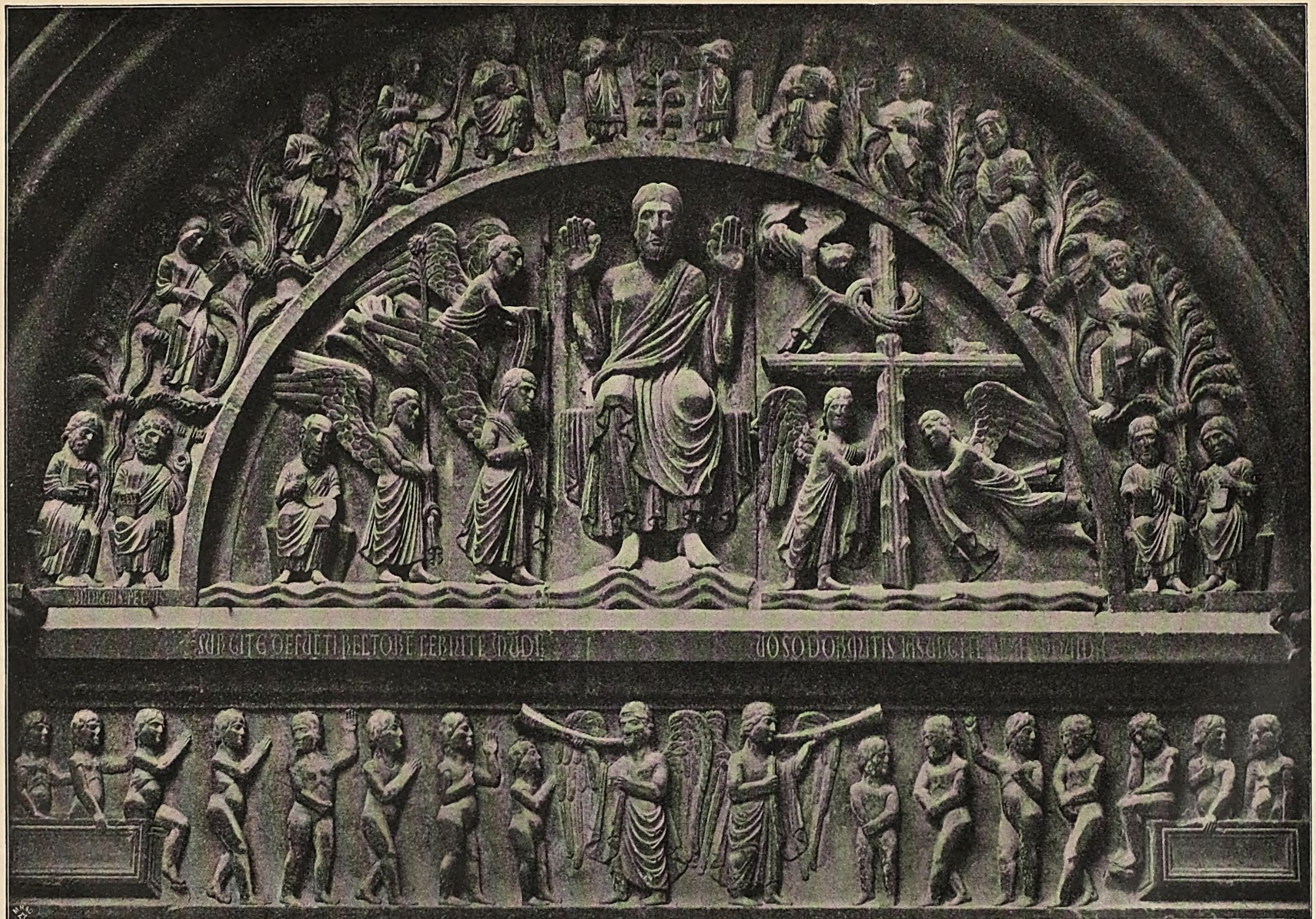


Abb. 42: Tympanon und Architrav vom Westportal des Baptisteriums zu Parma.

macht einen andern auf den thronenden Erlöser freudig aufmerksam, als sagte er ihm: Von dort her kommt das Heil. Keiner bedeckt seine Blösse, denn sie wandeln in unschuldiger Reinheit. Die Bösen dagegen kommen zögernd aus dem Grabe heraus. Einer hat sich auf den Rand des Sarkophags niedergesetzt und stützt weinend das Haupt in die Hand. Alle sind niedergedrückt von dem Bewusstsein ihrer Sünde und der Strafe, die ihrer harrt, mit verdüsterten Mienen gehen sie langsam auf die Engel zu, auch hier weist einer einen andern auf den thronenden Heiland, aber voller Furcht und Schrecken. Die meisten bedecken den Schoss mit der Hand, sie haben die Unschuld verloren, wie Adam und Eva nach dem Sündenfall.

Die südliche Thür enthält im Tympanonfeld eine allegorische Darstellung, welche schon die verschiedensten und zum Theil sehr gekünstelte Deutungen erfahren hat (Abb. 43). Zweifellos ist, dass das mittelste Stück sich auf die Legende von Barlaam bezieht. Am vollständigsten wird diese von Jakobus a Voragine in der Legenda aurea (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) überliefert:

. . . Coepitque contra fallacem mundi delectationem et vanitatem multa disputare, et plura ad hoc exempla adducere, dicens: Qui corporales delectationes desiderant et animas suas fame mori permittunt, similes sunt cuidam homini, qui, dum a facie unicornis, ne ab eo devoraretur, velocius fugeret, in quoddam barathrum magnum cecidit; dum autem caderet, manibus arbusculum apprehendit quandam, et in base quadam lubrica et instabili pedes fixit. Respiciens vero vidit duos mures, unum album et unum nigrum, incessanter radicem arbusculae, quam apprehenderat, corrodentes, et jam prope erant, ut ipsam abscinderent. In fundo autem barathri vidit draconem terribilem, spirantem ignem et aperto ore ipsum devorare cupientem. Super basem vero, ubi pedes tenebat, vidit quatuor aspidum capita inde prodeuntia. Elevans autem oculos vidit exiguum mellis de ramis illius arbustulae stillans, oblitusque periculi, in quo undique positus erat, se ipsum dulcedini illius modici mellis totum dedit. Unicornis autem mortis tenet figuram, quae hominem semper persequitur et apprehendere cupit, barathrum vero mundus est omnibus malis plenus. Arbustula uniuscujusque vita est, quae per horas diei et noctis quasi per murem album et nigrum incessanter consumitur et incisioni appropinquat. Basis vero aspidum quatuor corpus ex quatuor elementis compositum, quibus inordinatis corporis compago dissolvitur. Draco terribilis os inferni cunctos devorare cupiens; dulcedo ramusculi delectatio fallax mundi, per quam homo seducitur, ut periculum suum minime intueatur.

In der Mitte des Bildfeldes erhebt sich der allegorische Baum, welcher das menschliche Leben bedeutet, er ist mit Laub und Früchten reich geschmückt. In seinen Zweigen sitzt ein jugendlicher Mensch, der seine Hand nach einem cylinderförmigen Gegenstand ausstreckt, welcher wahrscheinlich ein Bienenstock sein soll. Der Künstler konnte den von den Zweigen herabträufelnden Honig nicht erkennbar darstellen, daher wählte er in richtiger künstlerischer Erkenntniss als Ersatz dafür den Bienenstock. Die Schlangen, auf welche der Mensch die Füsse setzt, sind nicht abgebildet. Diese waren aber kein nothwendiger Bestandtheil der Legende, wie ein mittelalterliches französisches Gedicht De l'Unicorne et du Serpent (Manuskript 2718 der Nationalbibliothek zu Paris*) beweist. Auch in diesem Gedicht, welches die Barlaamlegende behandelt, werden die Schlangen nicht erwähnt. Zudem ist die Fassung der Sage, wie sie uns in der Legenda aurea vorliegt, 1½ Jahrhunderte später als die Arbeit des Benedetto Antelami. Am Fuss des Baumes nagen zwei Thiere, welche allerdings für Mäuse viel zu gross sind, aber einerseits könnte das daher kommen, weil der Künstler sie durch grössere Bildung besser sichtbar machen wollte, wie er auch in anderen Fällen keine Rücksicht auf die natürlichen Grössenverhältnisse der Figuren unter einander nahm, andererseits kommt uns hier wieder die französische Fassung der Legende zu Hülfe, denn in dem angeführten Gedicht wird nur von zwei kleinen Thieren,

*) Abgedruckt bei Lopez S. 199 ff.

nicht von Mäusen gesprochen. Hinter dem Baume steht der Drache, ein riesiges, eidechsenartiges, geflügeltes Thier, welches Feuer speit und gierig nach dem Menschen im Baume aufblickt, der sich aber nicht darum bekümmert, sondern ganz dem Genuss des Honigs hingegeben ist. Der rechte Unterarm ist zum grössten Theil abgebrochen, aber es ist noch deutlich zu erkennen, dass er ihn erhob, wahrscheinlich führte er mit der Hand den Honig zum Munde. Das Einhorn, welches den Menschen von oben bedroht, ist aus künstlerischen Gründen nicht mit dargestellt, denn der Künstler musste daran verzweifeln, auf diesem engen Raume und mit den Mitteln der Plastik einen Abgrund vorzuführen.

Das meiste Kopfzerbrechen haben den Erklärern die Darstellungen zur Rechten und zur Linken des allegorischen Baumes gemacht. Zur Linken sehen wir auf einer runden Scheibe den Sonnengott mit Strahlen und Nimbus um das Haupt, die zweischwänzige Peitsche und die Zügel in der Linken, die Rechte, sein Gespann anfeuernd, erhoben, auf seinem antiken zweirädrigen Wagen, der von zwei galloppirenden Rossen gezogen wird, dahinsprengen. Darüber ist über einer Sichel der Sonnengott noch einmal abgebildet mit dem Kopf eines Pferdes, welches er am Zügel führt. Zur Rechten ist in entsprechender Weise vor einer Scheibe die Mondgöttin dargestellt mit einer Mondsichel als Nimbus um das Haupt, mit der Linken die Zügel ihres aus zwei Rindern bestehenden Gespannes haltend und in der Rechten einen Stecken schwingend. Um diese Scheibe stehen vier Knaben, von denen die beiden oberen nackt (theilweise zerstört) in lange Hörner stossen, während die beiden unteren, mit kurzem Chiton bekleidet, die Hörner haben sinken lassen. Ueber dieser Darstellung ist die Mondgöttin mit dem Kopf eines Rindes und eine brennende Fackel in der Hand über einer Sichel noch einmal wiederholt. Den Untergrund bildet wie in den andern Lünetten wieder wellenförmiges Terrain, welches den Schauplatz als idealen bezeichnen soll.

Die einfachste Erklärung für diese seitlichen Darstellungen scheint mir zu sein, dass der Künstler die Gottheiten der Sonne und des Mondes hier anbrachte, um die weisse und schwarze Farbe der wie das ganze Relief ursprünglich bemalten Thiere, die an der Wurzel des Baumes nagen, für den Beschauer zu erklären, so dass er daraus ablesen konnte, dass sie Tag und Nacht bedeuten. Für die vier Knaben mit Hörnern, welche das Bild der Mondgöttin umstehen, scheint mir Luigi Barbieri*) die richtigste Erklärung gefunden zu haben: dass sie nämlich die vier Nachtwachen bedeuten, in welche die Nacht eingetheilt wurde. Warum Apoll und Selene zweimal angebracht sind, dafür kann ich keinen andern Grund anführen, als dass der Künstler den leeren Raum über den unteren grösseren Scheiben ausfüllen wollte. Das hätte er freilich besser durch die Zweige des Baumes gethan, aber auch in dieser Lünette sind die Reliefs auf drei verschiedenen Platten gearbeitet wie in den Lünetten der beiden anderen Thüren, und daher kam der Künstler wohl nicht darauf, die Darstellung von einer Platte auf die anderen übergreifen zu lassen.

Um das Tympanonfeld zieht sich ein halbrunder Streifen mit einem Ranken- und Blattornament von derselben Schönheit wie die gleiche Verzierung an der Unterseite des Architravs an der Nordthür. Die Gespanne mit den Gottheiten und die Halbfiguren derselben sind antiken Reliefs und zwar wahrscheinlich geschnittenen Steinen nachgebildet, mit einer so erstaunlichen Meisterschaft, dass wir an die besten Werke des Nikolaus erinnert werden. Es zeigt sich also hier, wie in dem eben erwähnten Ornament und an dem Bischofstuhl des Doms, bis zu welcher Höhe Benedetto sich im Formalen erheben konnte, wenn er besonderen Werth darauf legte.

Die Pfosten der Südthür sind nicht verziert, aber am Architrav sind drei runde, schüsselartige Vertiefungen. Die mittelste enthält die gekrönte Halbfigur Gottes mit segnend erhobener Rechten, während er mit der Linken ein geöffnetes Buch auf das Knie stützt, in welchem die Worte stehen

*) Effemeride della Pubblica Istruzione. Torino. Anno secondo No. 28. 1. Aprile 1861 p. 473.



Abb. 43: Lünette der südlichen Thür am Baptisterium zu Parma.

EGO S$\overline{V}$ ALPHA ET O. In dem Rund zur Linken ist das Lamm (ursprünglich mit der Kreuzesfahne) in sehr guter, lebendiger Beobachtung dargestellt mit der Beischrift AGNVS DEI, während das Rund zur Rechten die Halbfigur des Täufers mit redend erhobener Rechten enthält und die Beischrift hat: IOHS BATISTA.

In etwas über Menschenhöhe zieht sich an allen geschlossenen Seiten des Gebäudes mit Ausnahme der Seite links neben dem Südportal, wo sich das Baptisterium ursprünglich an ein Haus lehnte, auch über die Eckpfeiler, ein Fries hin. Er besteht aus aneinander gereihten, meist quadratischen Feldern von gleicher Höhe, die als Kassetten stufenförmig nach innen vertieft sind und in denen dann meist noch wieder runde oder achteckige Schüsseln angebracht sind. In den Schüsseln oder, wo solche nicht vorhanden sind, in den viereckigen Kassetten befinden sich in Hochrelief, fast ganz frei gearbeitet, Einzelfiguren, meist natürliche oder phantastische Thiere und Mischwesen aus Menschen- und Thierformen.

Die Darstellungen sind, mit der Apsiswand beginnend, über die nördlichen und westlichen Seiten bis zur Südthür fortlaufend: 1. Hund. 2. und 3. Zwei Halbfiguren von Jünglingen mit Stäben in den Händen. 4. Esel. 5. Bartloser Männerkopf mit Löwenhelm. 6. und 7. Rosetten. 8. Geflügeltes Wesen mit menschlichem Kopf und langen Thierohren, zwei Pferdefüssen und Drachenschwanz. 9. Affe, sehr menschenähnlich. 10. Greif. 11. Bartloser Männerkopf mit Barett. 12. und 13. Ein weibliches und ein männliches geflügeltes Wesen mit Menschenkopf, Drachenschwanz und einem Menschen- und einem Entenfuss. 14. Kentaur einen Pfeil abschiessend. 15. Hindin (?), welche mit den Vorderfüssen an einem Baum emporklettert, um das Laub zu fressen. 16. Esel. 17. und 18. Zwei Dromedare. 19. Elefant mit einem Thurm auf dem Rücken, aus welchem zwei Männer herausschauen. 20. und 21. Zwei Stiere. 22. Gans auf dem Wasser schwimmend. 23. Greif. 24. und 25. Bogenschiessender Satyr und Löwe, welcher durch einen Pfeilschuss verwundet ist. 26. Drache mit Vogelkopf, Drachenleib und zwei Löwenfüssen. 27. Drache mit Hahnenkopf, Drachenleib und Vogelfüssen. 28. Hahn. 29. Gans? 30. Ziegenbock. 31. Widder. 32. Wolf in Mönchskutte. 33. Luchs? 34. 35. und 36. Eine auf einem Feldstuhl sitzende Jungfrau mit Blätterzweig in der Hand zwischen zwei Einhörnern. 37. und 38. Hase, der von einem Hund verfolgt wird. 39. Pantherartiges Thier mit menschlichen Ohren und einer Kappe auf dem Kopf. 40. Fischweibchen. 41. und 42. Löwin, die durch einen Pfeilschuss verwundet ist, und knieender, bogenschiessender Satyr. 43. Siebenköpfige Hydra (Abb. 44). 44. und 45. Pfauhenne und Pfau. 46. und 47. Zwei geflügelte Thiere. 48. Bär? 49. Hund? 50. und 51. Zwei Kentauren, welche auf einander Pfeile abschiessen (Abb. 45). 52. Adler. 53. und 54. Zwei Pferde. 55. und 56. Katze? und Hund? 57. und 58. Zwei Thiere mit Fischleib, Hundekopf und zwei Hundefüssen, also Seehunde nach Analogie der Seepferde gebildet. 59. 60. und 61. Ein Knabe mit zwei Thieren mit Fischleib, Katzenköpfen und Katzenfüssen: Seekatzen. 62. 63. und 64. Ein Raubvogel (Sperber oder Habicht) zwischen zwei Seepferden. 65. Einhorn. 66. Bogenschiessender Satyr. 67. Kentaur. 68. und 69. Ziege und Ziegenbock mit Schwänzen, die in einen Schlangenkopf endigen. 70. Dasselbe phantastische Wesen wie Nr. 8. 71. Löwenkopf mit Ring im Rachen. 72. Thierisches Wesen mit Drachenleib, Thierkopf (abgebrochen) und Thierfüssen (abgebrochen). 73. Schwein. 74. Löwenkopf mit Ring im Rachen. 75. Adler.

Verschiedentlich hat man versucht, diesem Fries bis ins Einzelnste eine tiefsinnige Bedeutung beizumessen. Darüber kann kein Zweifel herrschen, dass einzelne von diesen Thieren im Mittelalter für Symbole angesehen wurden, die theils aus der altchristlichen Zeit als solche überliefert waren, wie der Pfau, das Sinnbild der Unsterblichkeit, und der Hahn, das Bild der Wachsamkeit. Durch die vielen Seegeschöpfe, welche hier und anderwärts in den Skulpturen der Kirchen angebracht wurden, erinnerte man an das Wasser, als Element der Taufe. Zuweilen sind, wie wir gesehen haben, mehrere Wesen zu einer Scene zusammengefasst, wie die Satyrn, welche auf Löwen schiessen, wobei unter dem Satyr

das Böse, unter dem Löwen das verfolgte Gute verstanden wurde. Auch die Verfolgung des Hasen durch den Hund mag an das Gleiche erinnert haben. Die bogenschiessenden Kentauren mögen ebenfalls das Böse repräsentirt und wenn sie auf einander zielen, daran gemahnt haben, dass das Böse sich selber gegenseitig vernichtet. Die Jungfrau mit den beiden Einhörnern erinnert an die mittelalterliche Sage, dass das fabelhafte Einhorn einer Jungfrau gegenüber seine Wildheit verliere und sich an ihren Schooss schmiege, wobei es von den Jägern gefangen werden könne. So sei Christus von den Juden gefangen worden, nachdem er sich in den Schooss der Jungfrau begeben und aus demselben hervorgegangen sei. Der Wolf in der Mönchskutte erinnert an die Fabel, dass er in dieser Verkleidung dem Schaf die Messe las.*) Auch alle die phantastischen Wesen aus thierischen und menschlichen Formen mag man für Ausgeburten der Hölle genommen und an den heiligen Orten als abschreckendes Beispiel vorgeführt haben. Die Künstler haben sich nicht streng an diese Symbolik gehalten, sondern freuten sich, dass ihnen durch diese Thiere und Fabelwesen, welchen frommer Sinn eine tiefere Bedeutung unterlegte, Gelegenheit gegeben wurde, die Heiligthümer zu schmücken. Dass Benedetto frei nach künstlerischen Gesetzen verfuhr, und nicht Legenden illustriren wollte, erhellt schon daraus, dass er neben der Jungfrau zwei Einhörner anbrachte, während der Sage nach nur ein Einhorn Sinn haben kann. Wie frei der Künstler der Symbolik gegenüber verfuhr, das beweisen die beiden Löwenköpfe, welche Ringe in dem Rachen tragen. Sie sind von dem Schmuck an Bronzeportalen herüber genommen, weil sie ihm gefielen. Mögen auch Wesen, wie die Hydra (der die Chimära am Portal der Kathedrale von Ferrara entspricht) ebenso wie die Kentauren an die heidnische Welt in ihrem Gegensatz zur christlichen, also als das Verwerfliche oder Böse, erinnert haben, dem Künstler waren sie doch in allererster Linie ein willkommener Schmuck, er freute sich an der Schönheit ihrer Erfindung. Ebenso ist die reiche Verwerthung von phantastischen Wesen aus thierischen und menschlichen Formen hauptsächlich seiner Freude daran zuzuschreiben, sich über die Grenze des Natürlichen in das Reich der Phantasie zu erheben und Wesen aus jener Welt greifbar und lebensfähig zu gestalten.

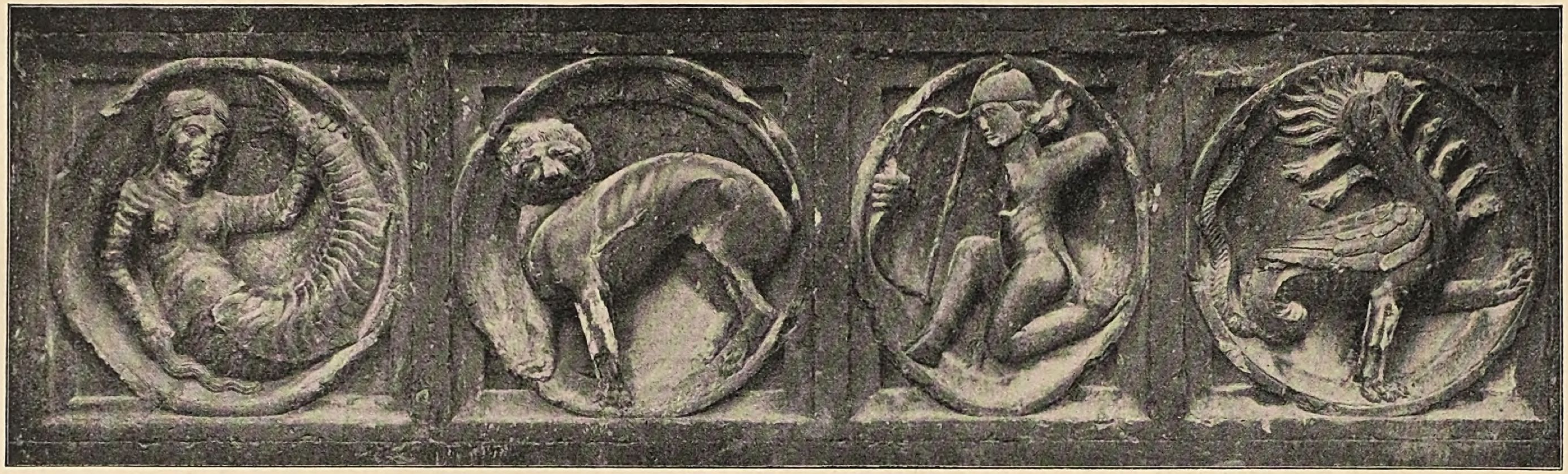
Benedetto hat sich in diesen Reliefs nicht wie Nikolaus die Aufgabe gestellt, mit seinen Gestalten den Raum künstlerisch zu füllen. Er hat die Anregung zu dieser Art von Kassetten mit darinliegenden Thieren wohl jedenfalls von Nikolaus übernommen, aber das schöne künstlerische Prinzip jenes Meisters hat er dabei nicht verstanden, sondern der gegebene Raum und die Relieffiguren sind ziemlich unabhängig von einander gedacht und stehen nur in loser Beziehung zu einander. Ein weiterer Beweis dafür, dass er immer geneigt war, die Form hinter das Inhaltliche zurücktreten zu lassen, denn auf diese Weise erscheinen die dargestellten Wesen viel selbständiger.

An der nördlichen und westlichen Thür sind an den Innenseiten der Eckpfeiler in gleicher Höhe mit dem Thierfries die thronenden Gestalten der vier Kardinaltugenden angebracht in Kassetten, welche dieselbe Höhe haben wie die Kassetten des Thierfrieses. Alle vier Gestalten, lang bekleidet und gekrönt, sitzen gleichmässig auf Klappstühlen, welche mit Löwenkrallen und Vogelköpfen versehen sind, und halten in den erhobenen Händen zwei Blattrosetten, aus denen die Brustbilder zweier anderer Tugenden hervorschauen. An der Nordthür ist dem Relief zur Linken die Inschrift beigegeben:

† PONITVR IN MEDIO VIRTVS QVE CASTA TVETV̄
cVIVS AD ORNATV̄ RESIDET PACIENCIA DEXTRA
ET FACIENS HVMILĒ COGNOSCITVR alTERA LEVA.

Die in der Mitte sitzende Tugend ist also die Keuschheit, welche Geduld und Demuth in den Händen hält.

*) Vergl. die Skulpturen an der Fassade von San Pietro ausserhalb Spoleto. S. 47 Anm.



(40) (41 (42 (43



(48) (49) (50) (51

Abb. 44 und 45: Theile des Thierfrieses am Baptisterium zu Parma.

Die Verse bei der Tugend zur Rechten sind stark zerstört. Erkennbar sind noch die Worte:

† HIC RESIDet
TATE SINISTRa
NOVIT RED

Die Hauptfigur unter den dargestellten Tugenden muss die Liebe sein, da diese sonst fehlt.

An der Westthür ist bei der Tugend zur Linken die Inschrift:

† SPES Ē QVAM CERNIS PRVDENTIA DEXTRA SODALIS.
SIGNATVR LAPIDIS ET PARTE MODESTIA LEVA.

Die Hauptfigur ist also die Hoffnung und die Nebenfiguren sind Klugheit und Bescheidenheit.

Das Relief zur Rechten hat folgende Inschrift:

hAC HABRAAM X̅P̅O̅ PLACVIT viRTVTE P̅BATVS.
LEVE IVSTICIA PAX DEXTRE CONSOCIATVR.

Die Mittelfigur bedeutet den Glauben, durch welchen Abraham Christo gefiel, sie trägt auf den Händen Gerechtigkeit und Frieden.

Die Nordseite des Baptisteriums liegt nach dem Domplatz zu, und sie wird auch durch den plastischen Schmuck als die Hauptseite ausgezeichnet. Ueber dem Nordportal zu beiden Seiten des Rundbogens sind nämlich tiefe, viereckige Nischen, in welchen zwei langbekleidete Engel stehen, mit Schriftbändern in den Händen. Auf letzteren haben wahrscheinlich früher ihre Namen gestanden. Lopez sah noch Spuren davon und glaubte die Namen Gabriel und Michael entziffern zu können. Tiefe Nischen sind auch in den Lünetten der beiden, die Nordthür flankirenden, geschlossenen Seiten angebracht. Auf der nordöstlichen Seite sitzen in der Nische zwei Greise mit langen Bärten, der eine mit einer Krone, der andere mit einer glatten Kappe auf dem Haupt. Lopez erkannte auf ihren Schriftbändern noch Spuren von den Inschriften dAviT und IAcoB. In der Nische der nordwestlichen Wand stehen zwei Gekrönte, ein König und eine Königin einander gegenüber. Auf dem Schriftband, welches der König hält, las Lopez die Worte SALAMO. REGInA AVSTrI, also Salomo und die Königin von Saba.

Wie das Aeussere schmückte Benedetto das Innere seines Gebäudes reich mit Skulpturen. Da sind zunächst die Lünetten über den Eingangsthüren.

In der Lünette der Nordthür ist die Flucht nach Aegypten dargestellt in gedanklicher Verbindung und als Fortsetzung der aussen dargestellten Scene der Anbetung der Könige und der Aufforderung des Engels an Joseph. Die Madonna reitet auf dem Esel, mit dem Kind auf dem Arm; Joseph, ein biederer Bürgersmann, schreitet voraus, an seinem Wanderstabe trägt er über der Schulter einen Flaschenkürbis. Ein Engel mit hochstehenden Flügeln geht vor ihm her und weist ihm, sich nach ihm zurückwendend, den Weg. Der Madonna folgen zwei Frauen, von denen die eine auf dem Kopf einen Korb trägt, und die andere zwei Tauben in den Händen hält, zwei Figuren, welche durch das traditionelle Schema für diese Scene nicht übermittelt waren, wie überhaupt die Anordnung der Figuren geistiges Eigenthum Benedettos ist.

In der Lünette über der Westthür ist in der Mitte dargestellt der thronende König David mit der Krone auf dem Haupt, eine Zither spielend. Zu seinen Seiten befinden sich sechs kleinere Figuren, von denen die beiden ihm zunächst Stehenden Geige und Mandoline spielen. Der Aeusserste links bläst auf einer Hirtenflöte und schlägt mit einem Stock in seiner Linken den Takt. Die andern drei, darunter eine Frau, tanzen. Hinter den Köpfen der Figuren sind kreisförmige Vertiefungen, welche Lopez fälschlich für Nimben hält. Sie sollen, wie die Lünette über der Südthür beweist, wo die Vertiefungen nicht nur hinter den Köpfen, sondern hinter den ganzen Figuren sind, nur dazu dienen, die Köpfe körperlicher zu gestalten und mehr hervortreten zu lassen. Wahrscheinlich soll hier, ebenfalls in gedanklicher Verbindung mit der äusseren Darstellung, dem jüngsten Gericht, das Leben der Seligen

geschildert werden. Unter dem Relief stehen in rother Farbe mit Spuren ehemaliger Vergoldung die Worte:

REX DAVIT INVITAT PSALLENS CĀTARE SODALES
VT BENE DESIGNAT SCVLTIO MOLARES.

Wie schon aus dem Reim ersichtlich, ist das letzte Wort verschrieben für morales, statt scultio soll es doch wohl heissen sculptor, das giebt aber noch immer keinen richtigen Hexameter.

Die Lünette über der Südthür enthält die Darbringung im Tempel. Die Madonna mit der Krone auf dem Haupt, gefolgt von zwei anderen Frauen, reicht dem vor dem Altar stehenden Simeon das Christuskind hin. Hinter dem Altar stehen drei weitere Frauen mit andächtigen Gebärden. Ueber dem Altar, auf welchem ein Kelch steht und ein Buch liegt, schwebt ein Weihrauchfass schwingender Engel. Zwischen dieser Darstellung und der entsprechenden im Aeussern, welche die Legende von Barlaam behandelt, wird man wohl kaum einen gedanklichen Zusammenhang herausfinden können. Jedoch ist die Darbringung im Tempel in einem Baptisterium, in welchem die jungen Christen in die Gemeinschaft der Kirche aufgenommen werden, durchaus am Platz.

Die Halbkuppel über dem Altar enthält den vor einer Mandorla thronenden Christus mit der Krone auf dem Haupt, segnend erhobener Rechten und mit der Linken ein geöffnetes Buch auf das Knie stützend, in welchem die Buchstaben A und Ω stehen. Der Heiland ist umgeben von den vier Evangelistensymbolen, und in den Ecken des Feldes stehen auf Drachen zwei mit Tunika und Dalmatika in feierlicher Weise bekleidete Engel mit Kugeln in der Linken und mit einem langen Stabe in der Rechten, welchen sie in den Rachen der Unthiere stossen.

In den anderen Halbkuppeln des untersten Stockwerks stehen in der Mitte Einzelfiguren, und zwar zweimal ein Erzengel auf je zwei Drachen, dann in zwei Nischen (in jeder eine Figur) die Verkündigung, in den anderen Nischen Engel. Bei einem sind die Flügel nur gemalt, bei den anderen sind sie in Relief erneut und ursprünglich wohl auch gemalt gewesen, wie auch die Engelfiguren und alle übrigen Skulpturen im Aeussern und Innern bemalt waren, wovon sich noch zahlreiche Spuren, namentlich im Innern, erhalten haben. Im übrigen sind die Halbkuppeln mit Malereien gefüllt, welche gleichzeitig mit denen der Kuppel sind. Da der heilige Franz, der in einer Halbkuppel gemalt ist, den Nimbus trägt, müssen die Malereien nach dem Jahre 1228, dem Jahre der Canonisation des Heiligen, entstanden sein.*)

Zu den Arbeiten Benedettos im Innern des Baptisteriums gehört dann noch das kleinere Taufbecken, welches für die Nothtaufe bestimmt war (Abb. 46). Es steht in der mittelsten Nische zwischen der West- und Südthür. Das kreisrunde Becken aus gelbem Veroneser Marmor wird von einem breiten Ornamentstreifen umzogen, welcher fast dasselbe schöne Rankenwerk zeigt wie die Innenseite des rechten Thürpfostens vom Nordportal, nur dass hier ausser den Vögeln auch einige vierfüssige Thiere das Ornament beleben. Das Becken ruht vermittelst einer Basis auf dem Rücken eines Löwen aus rothem Veroneser Marmor. Zwei kleine Drachen auf dem Rücken des Löwen beissen in die Basis hinein. (Ebenso an den alten Greifen von der Vorhalle von Ferrara und an den Löwen am grossen Südportal des Domes zu Modena.) Der Löwe kauert wie zum Sprung bereit in vorzüglicher

*) Lopez meint Seite 109, dass der Nimbus auch dem lebenden Franz gegeben sein könne, und weist darauf hin, dass nicht nur Heilige ihn haben. In San Vitale zu Ravenna haben allerdings Kaiser Justinian und seine Gemahlin kreisförmigen Nimbus, aber schon in den späteren Jahrhunderten des ersten Jahrtausends hielt man es, wie die römischen Mosaiken beweisen, für nöthig, lebende Personen durch einen viereckigen Nimbus zu bezeichnen, und nach dem Jahre 1000 hat man sicher nicht mehr gewagt, einer noch lebenden Person einen runden Nimbus zu geben. Es ist kein Beispiel dafür bekannt. Dass Franz von Assisi im Baptisterium zu Parma noch nicht die Stigmata hat, beweist nicht, wie Lopez meint, dass die Malereien vor dem Jahre seiner (angeblichen) Stigmatation, 1224, entstanden sein müssen, denn die Legende von diesen Wunden taucht erst nach seinem Tode auf und gewinnt erst allmählich festere Gestalt.

Beobachtung des Katzengeschlechtes. Er ist den Löwen auf den Lehnen des Bischofstuhles im Dom ganz ähnlich. Zwischen seinen Tatzen liegt der Kopf eines Hasen. Der Löwe ist hier als Vertreter



Abb. 46: Kleineres Taufbecken im Baptisterium zu Parma.

des Bösen aufzufassen, dem die weniger starken Thiere unterliegen müssen. Aber mit schwerem Gewicht lastet auf ihm das Taufbecken, wodurch er verhindert wird, weiteres Unheil anzurichten. So überwindet das Christenthum das Böse. Den gleichen Gedanken versinnlichen die oberitalischen Portallöwen, denn bei allen (in Parma, Ferrara, Modena, Verona) sind die Thiere zwischen ihren Tatzen todt oder

versuchen wenigstens vergebens sich zu wehren. Etwas abweichend ist die Auffassung in Toskana bei Niccolò Pisano. An seinen Kanzeln schlummern die Thiere friedlich zwischen den Tatzen der Löwen. Auch da sind die Löwen Vertreter des Bösen, aber weil das Heil des Christenthums, vertreten durch die Skulpturen der Kanzel, auf ihnen lastet, sind sie soweit überwunden, dass selbst die schwächsten Thiere ungestört zwischen ihren Tatzen schlummern können.

Zur plastischen Ausstattung des Innenraumes gehören auch die Kapitelle der Säulen und Dienste, welche alle die Kunstart Benedettos verrathen. Sie lehnen sich an das antike, korinthische Kapitell an, bereichert durch Figuren; das Akanthuslaub ist von eigenthümlicher Kraft und Schönheit und zeugt ebenso wie das Rankenornament an den Thüren und am kleineren Taufbecken von selbständiger Auffassung. An Figurenschmuck sehen wir greifenartige Unthiere, Löwen, die gegen einander springen oder sonst im Kampf mit einander liegen; an einem Kapitell trägt ein Adler einen Hasen in den Fängen, an den vier Ecken eines anderen sitzen vier Männer, welche die obere Platte mit Kopf und Nacken tragen und die Hände auf die Knie stützen; an einem Kapitell ist Daniel inmitten der Löwen dargestellt und der Prophet Habakuk, welcher von einem Engel mit Speise für Daniel herzugebracht und wieder fortgeführt wird. Das Kapitell eines Dienstes ist eigenthümlicherweise als Löwenkopf gestaltet, welcher den Schaft des Dienstes im Rachen hat.

Es ist selbstverständlich, dass bei dem reichen Schmuck eines so grossen Gebäudes der Meister nicht alles mit eigener Hand gearbeitet hat. Dennoch ist allen Skulpturen ein so einheitliches und so stark persönliches Element aufgeprägt, dass der Künstler überall sein wachsames Auge gehabt und den grössten Theil der Skulpturen selbst gemeisselt oder wenigstens vollendet haben muss. Bedenken wir, dass er dabei auch den Bau entwarf und die Ausführung überwachte, dann werden wir die Umsicht und Arbeitskraft des Künstlers und die Grösse seines persönlichen Einflusses erstaunlich finden.

Die Skulpturen an der Kathedrale zu Borgo San Donnino.

Ehe wir einen Gesammtblick auf die Skulpturen des Baptisteriums werfen, nehmen wir noch das zweite grosse Werk Benedettos hinzu, welches uns erhalten ist und das zweifellos später als die Skulpturen des Baptisteriums begonnen, wenn auch vielleicht theilweise gleichzeitig gefördert wurde, die plastische Ausstattung der Kathedrale zu Borgo San Donnino. Von der nur in ihren unteren Theilen vollendeten Fassade dieser Kirche haben wir schon einige Skulpturen kennen gelernt und zwar die Skulpturen vom linken Nebenportal und den unteren Theilen seines Vorbaus.

Die Fassade hat drei Portale mit Vorbauten, ein grosses Hauptportal und zwei kleinere Nebenportale. Der Vorbau des linken Nebenportals hatte schon den Weg gewiesen, das Vorbild des Nikolaus nachzuahmen, und so ist denn auch Benedetto Antelami diesem Muster gefolgt und hat das Hauptportal und das rechte Seitenportal ganz in der Weise des Nikolaus angeordnet. In der That, dieses schöne Vorbild wäre nicht zu übertreffen gewesen. Bei den Arbeiten von Borgo San Donnino macht sich die Mithülfe von Schülern weit mehr bemerkbar als am Baptisterium zu Parma, und wir können mit ziemlicher Sicherheit herauserkennen, was dem Meister selbst und was den Gehülfen angehört.

Die Säulchen der Schräge am Hauptportal (Abb. 47) und die Rundbogenwülste über dem Tympanon sind wie in Parma nicht figürlich geschmückt, dagegen mit geometrischen Mustern verziert. Die Thürpfosten sind ganz glatt, nur an den inneren Seiten unter dem Architrav stehen zwei kleine



Abb. 47: Hauptportal der Kathedrale von Borgo San Donnino.

tragende Figuren. In den Schrägen läuft an Stelle der Kapitelle, die nur durch einige Bruchstücke angedeutet sind, ein Figurenfries hin, welcher sich auch über den Architrav zieht und sich an der Fassade der Kirche zu beiden Seiten des Hauptportals noch ein Stück fortsetzt bis zu den zwischen Haupt- und Nebenportalen stehenden kräftigen Pilastern mit Halbsäulen. Dieser Fries, welcher auf dem

Stück links neben dem Hauptportal beginnend, die Legende des Titularheiligen der Kirche erzählt, ist das eigenhändige Werk unseres Künstlers.

1. Die Legende erzählt, dass Donnino oder Domninus erster Kammerdiener des Kaisers Maximianus war und dass es zu seinen Obliegenheiten gehörte, die Krone zu bewahren und sie dem Kaiser täglich aufzusetzen.*) So sehen wir auf der ersten Abtheilung des Reliefbandes den Kaiser mit Reichsapfel und Scepter in der Hand auf einem Klappstuhl mit Vogelköpfen und Löwentatzen, wie wir ihn schon von den Reliefs mit den Tugenden am Baptisterium zu Parma kennen, sitzen. Rechts neben dem Kaiser steht ein Diener, welcher sein Schwert hält, links ist Donnino dabei, ihm die Krone auf das Haupt zu setzen. Der Heilige trägt Dienerkleidung, d. h. ein bis zu den Knieen reichendes Hemd und darüber ein ärmelloses, etwas kürzeres, ganz schlichtes, ungegürtetes chitonartiges Uebergewand; auf dem Kopf hat er eine eng anliegende Kappe. Hinter dem Heiligen steht ein Knabe in der Thür eines thurmartigen Gebäudes. Rechts hinter dem Schwertträger kommt ein Mann herzu, welcher staunend die Hand erhebt. Sein Einhalten im schnellen Schritt ist ganz vorzüglich wiedergegeben. Haltung und Gesichtsausdruck des Kaisers sind sehr würdig; aus Haltung und Antlitz des Heiligen spricht Pflichtgefühl und Ehrbarkeit. Ueber dem Relief stehen die Worte:

imperatoR A BEATO DOMNINO CORONATVR.

2. Die folgende Scene, die sich ebenfalls noch an der Fassadenwand links neben dem Hauptportal befindet, ist aus der überlieferten Legende nicht zu deuten. Der Kaiser sitzt im Krönungsornat auf demselben Klappstuhl. Neben ihm stehen drei Männer, von denen der eine bittend die Hände zusammenlegt, während die beiden anderen die Rechte erheben und mit einander zu sprechen scheinen. Ueberschrift:

LICENCIA · ACEPTA · EO · SERVIRE . . E

3. Als der Kaiser einst an den Grenzen Germaniens weilte, fand er dort eine Anzahl Christen vor, liess sie vor sich bringen und befahl ihnen, ihren Glauben abzuschwören. Als sie das verweigerten, wollte er sie tödten lassen. Sie fanden aber in Donnino, der ebenfalls Christ war, einen Verbündeten. Er rief sie zusammen und versprach ihnen zur Flucht zu verhelfen; und als der Kaiser ihnen erneut mit dem Tode drohte, da verschickte Donnino sie nach verschiedenen Richtungen. Er selbst floh auf der Via Claudia. Diese Flucht stellt der Reliefstreifen über den Säulchen der linken Portalschräge dar. Zu äusserst links sitzt der Kaiser MAXIMIAN̄ IP̄R unter einem Baldachin, neben ihm steht sein Schwertträger. Von ihm weg gehen sieben Männer mit Heiligenscheinen, von denen der hinterste S. DOMNINVS ist. Letzterer wendet sich nach dem Kaiser zurück, auch der Kaiser hat ihm sein Haupt zugekehrt und fasst nachdenklich seinen Bart, dieselbe Bewegung, welche Herodes auf dem Architrav des Nordportals am Baptisterium zu Parma macht. Hier soll die Gebärde wohl Misstrauen ausdrücken.

4. Der Kaiser sendet sofort Boten aus, welche den Heiligen verfolgen sollten. Die erste Scene am Achitrav stellt zwei Reiter dar, MISSI MAXIMIANI ĪPATORIS, welche mit geschwungenen Schwertern aus einer Stadt hervorreiten, die durch einen mehrstöckigen Thurm angedeutet ist; aus den Fenstern desselben schauen zwei Menschen heraus. Vor den Reitern sprengt ebenfalls auf einem Pferde S. DOMNINVS einher, in der erhobenen Linken trägt er ein Kreuz.

5—8. Die Verfolger erreichen den Heiligen hinter der Stadt Julia Crisopolis, die zwischen Piacenza und Parma lag, an dem Fluss Sisterionis. Dort enthaupteten sie ihn mit dem Schwert. Der Heilige aber nahm das Haupt mit seinen beiden Händen auf und trug es durch den Fluss bis auf Steinwurfsweite,

*) erat sanctus Domninus cubicularius primus, a quo cotidie imperator coronabatur, qui imperatoris coronam ipse conservabat. Passio S. Domnini. Auctore anonymo. Acta Sanctorum. Die nona Octobris.



Abb. 48: Theil der Fassade rechts neben dem Hauptportal von San Donnino.

wo er liegen blieb und wo die Kirche und die Stadt Borgo San Donnino gebaut wurden.*) Das Relief am Architrav stellt des weiteren die beiden Verfolger innerhalb der Stadt Piacenza, CIVITAS PLACENCIA, dar, deren Eingang wieder durch einen mehrstöckigen Thurm, mit Figuren darin, bezeichnet wird. Vor der Stadt ist einer von den Reitern abgestiegen und hat dem Heiligen, dessen Körper noch aufrecht steht, das Haupt abgeschlagen. Zwei Engel schweben vom Himmel herab und schwingen ein Weihrauchfass über ihm, dieses bei Benedetto beliebte Motiv, welches wir schon am Baptisterium zu Parma zweimal gefunden haben. Zu äusserst rechts watet der Heilige mit dem Kopf in der Hand durch den Fluss. Ueberschrift:

..... ANI DA MARTIRIS DEFERT.

Die Darstellung geht an der rechten Schräge weiter, dort liegt die Leiche des Heiligen mit dem Kopf in der Hand unter drei Bäumen. Ueberschrift:

HIC IACET CORPVS MARTIRIS.

9. Weiter ist an der Schräge das Hauptwunder dargestellt, welches an der Leiche des Heiligen geschieht. Die Legende erzählt, dass ein Kranker zu Pferde herbei kam, sein Thier draussen anband und zur Kirche hineintrat. Er flehte den Heiligen, um Heilung an und genas sofort. Als er wieder heraus kam, fand er, dass sein Pferd inzwischen gestohlen war. Jammernd eilte er in die Kirche zurück und bat den Heiligen ihm sein Pferd wieder zu verschaffen. Als er die Kirche aufs neue verliess, sah er draussen den Dieb mit dem Pferde herzu laufen. Das Relief zeigt den Kranken, wie er knieend den Kopf in die Kirche steckt. Ueberschrift:

HIC SANATVR EGROTVS.

Weiterhin sehen wir einen Mann, welcher ein Pferd hält. Ueberschrift:

HIC RESTITVITVR EQVS.

10. Das Ende des Reliefstreifens an der Fassadenwand rechts neben dem Hauptportal erzählt ein Wunder, von welchem der Bericht in den Acta Sanctorum nichts weiss. Ueber eine Brücke zieht eine aus vielen Personen bestehende, aus einem Stadtthor hervor kommende Prozession mit einem Knaben als Kreuzträger voran. Dieser ist schon bei der Kirche angekommen und im Begriff, in das Portal zu treten, als die Brücke zusammenbricht, und eine Anzahl Leute in den Fluss fallen, nur eine schwangere Frau bleibt unbeschädigt stehen. Ueberschrift:

SIC SANCTIS EXEQVIIS CELEBRATIS MVLIER GRAVIDA A RVINA PONTIS LIBERATVS.

Das Zusammenstürzen der Brücke ist sehr drastisch dargestellt, die Balken, an welche sich noch einige der Stürzenden zu klammern suchen, fallen durcheinander. Die Verunglückenden fallen so, als wenn sie nicht auf der Brücke gestanden hätten, sondern von hoch oben auf dieselbe herabstürzten. Benedetto hat sich in der Darstellung des Fallens also seit der Arca unter dem Hauptaltar des Domes zu Parma, wo er denselben Fehler beging, noch nicht verbessert. Die schwangere Frau hat ein ruhiges Lächeln auf ihrem Gesicht.

Ueber den beiden an der Fassadenwand befindlichen Stücken des Reliefbandes sind zwei Streifen mit demselben wundervollen Rankenornament eingelassen, welches wir am Baptisterium zu Parma mehrfach gefunden haben.

Ferner gehört dem Benedetto selbst der Schmuck der beiden grossen Nischen an, welche sich zu beiden Seiten des Hauptportals befinden (Abb. 48). In den Nischen stehen die lebensgrossen

*) Beatissimus vero Domninus perrexit viam Claudiam: qui dum venisset XII (Der Codex Trev. hat sexto) miliario a Julia Crisopoli civitate, missi impii Maximiani imperatoris eum conjunxerunt circa fluvium, qui vocatur Sisterionis, in media publica, quae Claudia vocatur, via. Ibi missi crudelissimi imperatoris gladio amputaverunt caput ejus: Sanctus vero Domninus manibus suis adprehendens caput suum de terra, et transivit fluvium Sisterionem, et quantum ad jactum lapidis transtulit caput suum, ibique (eum) pausavit, ubi nunc corpus ejus integrum permanet inviolatum; ubi multi aegri de diversis locis, Domino cooperante, ab eo curam sanitatis perceperunt.

Statuen des Königs David und des Propheten Ezechiel mit Schriftrollen in der Hand, der erstere mit einer Krone, der andere mit einer gerippten Kappe auf dem Haupt, beide mit lang herabwallenden Bärten. Sie wenden ihr Gesicht der Thür zu, und auf ihren Schriftbändern stehen die Worte:

DAVID PPHA REX — HEC PORTA DOMINI. IVSTI INTRANT PER EAM.
EZECHIEL PROPHETA — VIDI PORTAM IN DOMVM DOMINI CLAVSTRM.

Ueber David ist in der Wölbung der Nische die Darbringung im Tempel dargestellt. Der Tempel ist angedeutet durch drei Rundbogen, welche an den beiden äussersten Enden auf Säulen ruhen, während sie in der Mitte in der Luft schweben. Ueber den Rundbogen kleine Kuppeln und dazwischen und über den Säulchen kleine zweistöckige, von Fenstern durchbrochene Thürmchen. In dieser Architektur stehen Maria und Simeon einander gegenüber, sie überreicht ihm das Kind. Eine Dienerin mit zwei Tauben steht ausserhalb des Tempels. Ueber der Nische steht:

DNS BANDV̄ CVR OMVN
SVSCIPIT OBLATV̄ SYMEON DE VIRGINE DATVM.

Ueber Ezechiel ist die Madonna mit dem Kinde dargestellt, auf einem Blüthen und Früchte tragenden Baum sitzend, dessen Zweige sie zum Theil umschlingen. Das Kind hat eine Frucht in der Hand, und die Mutter reicht ihm eine Blüthe. Ueber der Nische stehen in zwei Reihen die Worte:

† VIRGA VIRTVTIS PROTVLIT FRVCTV̄ QVE SALVTIS
† VIRGA FLOX NATVS EST CARNE DEVS TRABEATVS. *)

Bei beiden Nischen ist aussen zu beiden Seiten der Wölbung ein lang bekleideter Engel mit Heroldstab in Relief dargestellt, welcher eine aus Mann, Frau und Knabe bestehende Familie einladet, ihm in das Heiligthum zu folgen. Die Familie zur Linken trägt vornehme Kleidung, während die zur Rechten bäurisch gekleidet ist, der Mann trägt an einem Stock ein Fässchen auf der Schulter, die Frau trägt ein Tuch auf dem Kopf und hat einen Stab in der Hand. Der Künstler drückt hier also den schönen Gedanken aus, dass alle Klassen den gleichen Theil an der Gottheit haben. Mit grosser Kunst sind die vornehmen und die einfachen Leute in ihrer ganzen Erscheinung, in der Bewegung und im Gesichtstypus charakterisirt und von einander geschieden. Alle sind von tiefster Andacht erfüllt, und die Gebärde, mit welcher der Engel sie zum Eintritt einladet, ist schön und liebevoll. Die Figuren stehen auf umgebogenen Akanthusblättern. Unter ihnen sind in flachem Relief Fabelwesen angebracht, welche an den Thierfries des Baptisteriums zu Parma erinnern und wohl keine weitere Bedeutung haben, ausser dass sie zum Schmuck beitragen sollen. Das erste Wesen ist ein Greif, das zweite besteht aus dem Vordertheil eines Steinbocks und Drachenleib, das dritte hat Menschenkopf mit langen Ohren, zwei Thierfüsse mit Hufen, Drachenleib und ist geflügelt, das vierte ist ein Kentaur, der auf einen mit den Vorderfüssen an einem Baum emporkletternden Eber schiesst.

Soweit ist die Ausführung der Fassadenskulpturen von der eigenen Hand unseres Meisters, fast alles Uebrige zeigt zwar ganz seinen Stil, ist aber in der Arbeit weit geringer und verräth weniger geschickte Hände.

Die Löwen unter den Säulen des Hauptportals sind den Löwen unter dem Taufbecken und auf dem Bischofstuhl zu Parma nachgebildet, aber haben bei weitem nicht den Fluss und die Kraft in der Bewegung. Die Kapitelle der Säulen, die auf den Löwen ruhen, sind von je vier Rundbogenarkaden umzogen, welche von kleinen Säulchen getragen werden, ein Motiv, welches wenig architektonischen Sinn verräth. An dem Kapitell zur Linken ist unter den Rundbogen dargestellt die Begegnung und die Darbringung im Tempel, an dem zur Rechten sind die vier Evangelistensymbole in merk-

*) Die Uebersetzung dieser beiden Hexameter, von denen der zweite fehlerhaft ist, muss wohl lauten:
Aus dem Reis der Tugend — und es brachte die Frucht des Heiles hervor —
Aus dem Reis ist die Blume geboren worden, aus dem Fleisch der Gott im Königsmantel.

würdiger Auffassung angebracht: Lukas und Markus als Kentauren gebildet, deren eine Hälfte von einem Stier und einem Löwen, die andere von einem Engel ist, das Symbol des Johannes ist ein Engel mit Adlerfüssen, das des Matthäus ein thronender Engel. Sie halten Schriftbänder in der Hand, mit den Anfangsworten der betreffenden Evangelien.

An den Stirnseiten der Architrave über den Säulen pflegte Nikolaus in richtigem Gedanken das Tragen ausdrückende Figuren anzubringen. Dem Benedetto aber war dieses Motiv nicht bedeutungsvoll genug — hatte er doch solche nur einen statischen Gedanken ausdrückende Tragefiguren schon unter dem Architrav der Hauptthür und an dem Punkt angebracht, wo die Architrave der Vorhalle von der Fassadenwand rechtwinklig absetzen —, er zog es vor, an der Stirnseite der Architrave links Abraham mit den Seelen im Schoos und rechts Hiob, der von dem Teufel geplagt wird, anzubringen.

Eine sehr sinnvolle Darstellung schmückt den grossen Rundbogen, mit dem sich die Vorhalle nach vorn öffnet. Im Scheitelpunkt thront Christus; zwei Engel fliegen auf ihn zu. Der Heiland hält zwei Schriftbänder in den Händen, auf dem links stehen die Worte:

.................. MANDATA VITE

auf dem rechts:

BEATI PAVPERES SPIRITV

An der Kante des Rundbogens stehen auf kleinen Konsolen zu jeder Seite je sechs bärtige Männer mit Schriftbändern. Ausserdem sind im Innern des Tonnengewölbes links noch zwei, rechts noch eine gleiche Gestalt angebracht. Die zur Linken tragen spitze Judenhüte, und auf ihren Schriftbändern stehen die zehn Gebote, die zur Rechten haben Heiligenscheine, und auf ihren Schriftbändern stehen die sieben Seligpreisungen. Der Heiland thront hier also zwischen dem alten und dem neuen Testament, er ist der Herr über beide. Durch Erfüllung der Gebote des alten Testamentes und der Anforderungen des neuen wird der Mensch würdig, das Heiligthum zu betreten.

In einiger Entfernung wird das Hauptportal an der Fassade durch zwei Pilaster mit kräftigen Halbsäulen flankirt. Sie bilden die Einrahmung und Begrenzung zu dem an der Fassadenwand befindlichen und zum Hauptportal gehörigen Schmuck. Das Kapitell von Pilaster und Halbsäule zur Rechten ist nur mit Akanthuslaub und Voluten verziert, an dem Kapitell zur Linken dagegen ist Daniel in der Löwengrube dargestellt. Auf dieser Halbsäule steht eine grosse weibliche Gestalt von sehr schlechter Arbeit. Ueber den schönen Ornamentstreifen, welche die Fassadenwand zu beiden Seiten des Hauptportals schmücken, links die Anbetung der Könige und Joseph, welcher von dem Engel zur Flucht nach Aegypten aufgefordert wird, rechts die Himmelfahrt des Elias, letztere so lebendig, dass sie von Benedetto selbst sein könnte.

Der dreieckige Giebel des linken Seitenportals ist ebenfalls mit Reliefs aus der Schule und Werkstatt Benedettos verziert. Durch Rundbogen und Säulchen sind flache Nischen gebildet, auf deren Grund die Relieffiguren aufliegen. In der Mittelnische steht ein Papst, welcher einen Geistlichen zum Bischof erhebt, indem er ihm die Bischofsmütze aufsetzt, ein anderer Bischof assistirt der Handlung. Links thront, laut Inschrift, Kaiser Karl mit einem Schwertträger zur Seite. Rechts ist einmal die Legende von der Heilung des Reiters durch San Donnino dargestellt. Der Kranke, EGROTVS, geht gebückt mit betend zusammengelegten Händen auf die Kirche, C$\overline{\text{LI}}$A, zu, während sein Pferd neben ihm steht. In der Spitze des Giebels das Lamm und zwei Tauben. Auf dem First des Giebels steht ein kastenförmiger Aufsatz, an dessen Vorderseite sich das Relief eines stehenden Mannes und an dessen Seitenwänden sich Reliefs von Trompeten blasenden Reitern befinden. Hinter einem dieser Reiter erscheint die Maske eines bärtigen Mannes.

Das rechte Seitenportal ist dem linken entprechend gebildet. Seine Säulen ruhen auf zwei Widdern, die ornamentale Verzierung des Randes des Rundbogens erinnert an die Kassetten, welche

Nikolaus an dieser Stelle anzubringen liebte. Zwar ist ihre Stellung richtiger als bei dem linken Portal, da zwei ihrer Seiten der Linie des Rundbogens folgen, aber die einzelnen Felder sind eng aneinander gerückt, sie haben im Innern eine Ranke, welche sich zum Kreise zusammenbiegt, und in der ein Thier in flachem Relief dargestellt ist. Das Feld im Scheitelpunkt ist grösser und enthält zwei Greife, welche einander gegenüberstehen. Das schöne Vorbild des Nikolaus ist auch hier nicht verstanden, denn durch diese Umgestaltung wirkt die Dekoration kleinlich und unruhig. Im Giebeldreieck sitzt in einer rundbogigen Nische ein segnender Bischof. Im Tympanon der Erzengel Michael auf dem Drachen und im Tonnengewölbe des Vorbaus Simson mit dem Löwen und ein Greif, welcher einen Hirsch zerfleischt.



Abb. 49: Kapitell am ersten Pfeiler des Innern von San Donnino.

Ferner ist eine, wie es scheint, eigenhändige Arbeit Benedettos in einer Nische des Thurmes neben der Apsis aufgestellt worden. Es ist eine thronende Madonna mit Kind, welche ganz der gleichen Figur in der Anbetung der Könige an der Nordthür des Baptisteriums zu Parma entspricht.

Die Hand des Meisters oder wenigstens die genaue Ueberwachung der Arbeit durch ihn verräth auch das Kapitell am ersten Pfeiler des Innern, welches den Sturz der Engel und darüber am Beginn des Gewölbes den in der Mandorla thronenden Christus zeigt (Abb. 49). Der Herr hat langwallenden Bart und sein Gesichtsausdruck ist zornig. Mit der Rechten segnet er die guten Engel, in der Linken hält er einen Zettel mit den Worten: FECI IVDICIVM ET IVSTICIAM. Die herab stürzenden bösen Engel haben Thierfüsse mit Krallen, behaarten Körper und Stierhörner.

Wir haben an San Donnino bisher drei Arten von Skulpturen kennen gelernt. Die ältesten sind entstanden, bevor Benedetto zur Ausschmückung der Kirche berufen wurde (linkes Nebenportal und Weihwasserbecken), eine zweite Reihe bilden die Arbeiten, an denen wir die eigene Hand Benedettos erkennen, und eine dritte diejenigen, welche zwar nicht von ihm ausgeführt sind, jedoch seiner Werkstatt entstammen und zu denen er den Gedanken, wohl auch den Entwurf geliefert und deren Ausführung er überwacht hat. Noch eine vierte Klasse von Skulpturen ist nicht ganz ohne Zusammenhang mit unserm Meister. Es sind Reliefs an den beiden Thürmen und eine Reliefplatte, welche in die Fassadenwand eingelassen ist. Sie werden schon äusserlich dadurch als zusammengehörig bezeichnet, dass sie alle von der gleichen Mäanderborde umfasst werden. Ihr Grund ist kastenförmig vertieft.

An dem Thurmunterbau links neben der Kirche gewahren wir zwei Reliefs. Das eine stellt dar: einen thronenden König, neben dem eine andere Gestalt sitzt und vor dem ein Mann kniet; hinter

letzterem steht ein Kriegsknecht, ein anderer wartet mit gezogenem Schwert in der Thür eines Gebäudes. Das zweite Relief giebt den Ritt der drei Könige zur Anbetung des Christuskindes. Daraus geht hervor, dass in der Scene des ersten Reliefs Herodes den Befehl zum Kindermord ertheilt. Denn auf dem Relief am Architrav von Sant' Andrea zu Pistoja von Gruamons und seinem Bruder Adeodatus ist, im Zusammenhang mit dem Ritt der Könige und der Anbetung, zwischen beiden der thronende Herodes und ein vor ihm knieender Mann dargestellt. Die Ueberschrift lautet: Falleris Herodes, quod XPM perdere voles. Der Befehl zum Kindermord ist mit der Anbetung der Könige in dramatischen Gegensatz gebracht. Am Taufbecken von San Giovanni in Fonte zu Verona ist eine Seite dem Befehl des Herodes zum Kindermord gewidmet. Dort stehen drei Schergen vor dem Könige und neben ihm sitzt ein Schriftgelehrter, der in einem Buch forscht, wo das Kind geboren werden soll. Wir werden in der am Thurm von Borgo San Donnino neben Herodes sitzenden Gestalt also einen Schriftgelehrten erkennen müssen.

Am rechten Thurm zieht sich um die West- und Südseite ein Reliefband mit weltlichen Scenen hin (Abb. 50). Am Anfang und Ende des Ganzen und in der Mitte, sowie an der Ecke befinden sich Brustbilder von Löwen, welche in ihren Tatzen Drachen und Schlangen halten. In dem Streifen sind folgende Scenen dargestellt: Ein wildes Thier überfällt einen Esel (?), ein grosser und ein kleiner Mann schreiten mit einer Axt und einem nicht mehr erkennbaren Instrument über der Schulter einher. Ein Jüngling und eine Frau umarmen sich. Ein Ritter fasst einer Frau, die eine Blume in der Hand trägt, durch einen Schlitz unter den Rock in den Schooss und drückt sie zärtlich an sich. Ein Löwe hat einen Mann niedergeworfen, ein anderer steht vor ihm und sieht sich

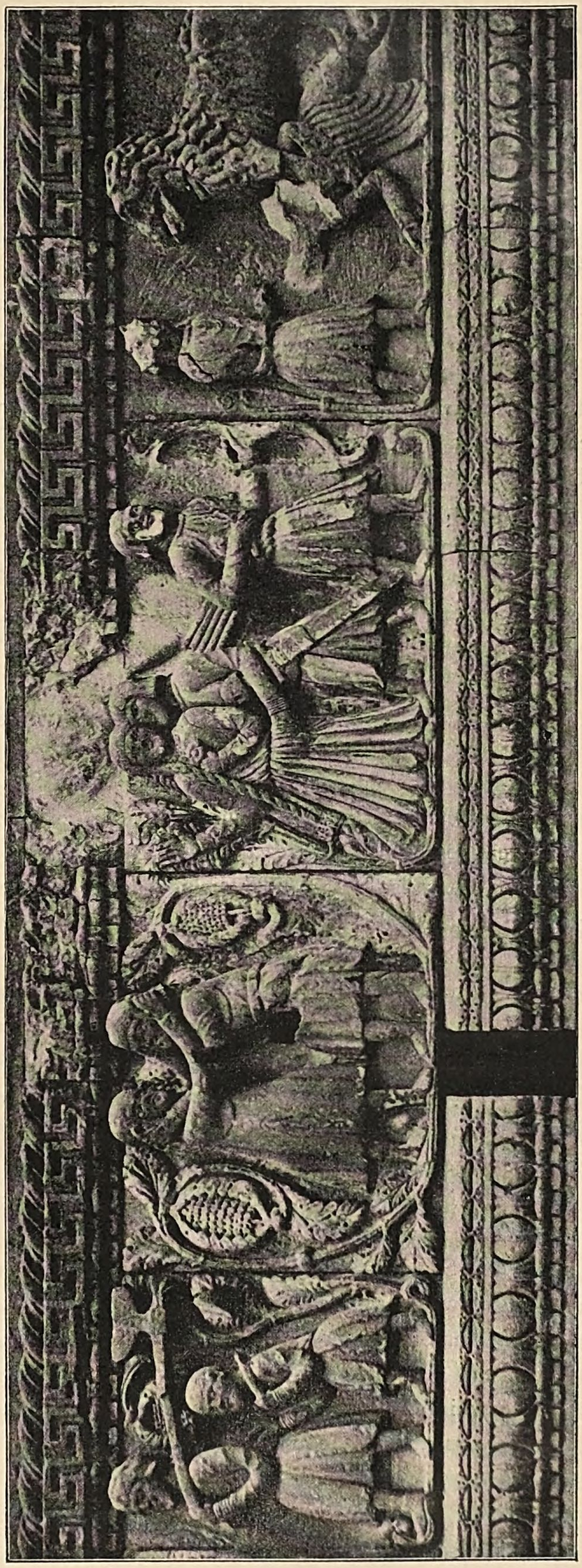


Abb. 50: Theil des Reliefbandes an der Westseite des rechten Thurmes von San Donnino.

nach einem dritten um, der mit einem Bogen zu Hülfe kommt. Die Südseite enthält einen langen Zug von Reitern und Fussgängern. Von links nach rechts: ein Reiter; ein Mann, welcher ein auf einem Stab hängendes Gewand auf der Schulter trägt; ein Reiter; ein Fussgänger; ein Pferd, auf dessen Rücken ein nicht mehr erkennbares Thier (Jagdpardel?) sitzt, von einem Mann geführt, zwei Männer in Kutten mit Stäben; ein Mann, der einen runden Gegenstand auf dem Rücken trägt; ein Mann, welcher wie der zweite ein Gewand auf einem Stabe über dem Rücken trägt; ein galoppirender Reiter.

Die an der Fassade rechts oben vom Hauptportal eingelassene Platte zeigt Henoch, wie er von der Erde emporgetragen wird.*)

Diese Arbeiten sind naiv in der Auffassung und recht lebendig im Ausdruck, man beachte z. B. den sinnlichen Ausdruck in den Gesichtern der beiden Liebenden. Sie sind nicht ohne das Vorbild Benedettos denkbar, wie auch der Typus der Köpfe, Einzelheiten in der Faltengebung und das Laubwerk an den Reliefstreifen des rechten Thurmes auf ihn hinweisen. Aber sie stehen doch nicht in einem so engen Zusammenhang mit ihm wie die vorhin erwähnten Skulpturen seiner Werkstatt, sondern sind von selbständigeren Künstlern. Vielleicht sind sie sogar früher als die Arbeiten Benedettos an San Donnino und durch seine früheren Werke in Parma beeinflusst. Sie zeugen von einer frischen und eigenartigen Künstlerpersönlichkeit.

Gesammtblick auf das Lebenswerk des Benedetto Antelami.

Mit den Arbeiten an der Kirche von Borgo San Donnino scheint das reiche Lebenswerk des Benedetto Antelami seinen Abschluss gefunden zu haben. Ueberschauen wir nun noch einmal die Gesammtheit dessen, was er geschaffen, und fassen das Urtheil über ihn zusammen.

Seine Kunst ist wesentlich verschieden von dem ersten Gipfel der oberitalischen Plastik in Nikolaus. Wir haben auch Nikolaus als einen Mann kennen gelernt, den eine schöne Selbständigkeit charakterisirt, und der im Ausdruck seelischen Inhaltes, wo er darauf abzielt, hinter keinem zurücksteht. Aber sein Talent wies ihn hauptsächlich auf die Form hin, und mit grossem Verständniss hat er die Vorbilder aus den Zeiten höherer Kunstvollendung benutzt und ihnen nachzueifern gesucht. Benedetto knüpft in einigen Einzelheiten an seinen Vorgänger an. Da an Borgo San Donnino durch das linke Seitenportal die Nachahmung des von Nikolaus geschaffenen Vorbildes eingeleitet war, sträubte er sich nicht, auch die anderen Portale nach dem berühmten und schönen Muster zu bilden. Aber auch hier bringt Benedetto eigenartige Züge hinein, wie das Reliefband, welches über den Aritrav, die Schrägen des Hauptportals und ein Stück der Fassadenwand hinläuft; eine Anordnung, welche Nikolaus nie gewählt haben würde: sein feines architektonisches Gefühl hätte es ihm nicht gestattet, ein so wichtiges bauliches Glied wie die Kapitelle der Säulchen in der Portalschräge durch einen figürlichen Fries zu negiren. Grade als Architekt, in welcher Eigenschaft Nikolaus das Höchste leistet und Gedanken und Werke produzirt, welche den Hervorbringungen der vollendeten Kunst gleichwerthig zur Seite stehen, leistet Benedetto am wenigsten: sein Baptisterium ist im Aeussern nüchtern und steif, arm an schönen und fruchtbaren Motiven, auch im Innern, wenn auch bei weitem schöner, nicht eine besonders hervorragende Leistung. Dennoch besass auch Benedetto Gefühl für architektonische Form, dieses spricht sich jedoch nur in

*) I Moses 5, 21—24. Auch die kleine Halbfigur, die auf dem Giebel des rechten Seitenportals dargestellt ist, zeigt stilistische Verwandtschaft mit den oben angeführten Reliefs. Es ist ein Mann in Kutte, welcher in einer Hand einen Stab, und mit der andern an einem Stecken ein Fass auf der Schulter trägt.

Werken kleineren Maassstabes aus, wie der Bischofstuhl im Dom zu Parma und das kleinere Taufbecken im Baptisterium; auch der Vorbau des Hauptportals von Borgo San Donnino und die Portale vom Baptisterium zu Parma haben schöne Verhältnisse, wenn sie auch weit entfernt von der Lebendigkeit sind, welche solche Werke in der Hand des Nikolaus erhalten. Auch in dem herrlichen Rankenwerk, welches wir an verschiedenen seiner Werke gefunden haben, tritt Begabung für die Form zu Tage, und nicht minder verrathen solche die nach der Antike kopirten Medaillons mit Apoll und Selene an der Südthür des Baptisteriums. Wieder in anderer Weise finden wir diese Begabung in den geschmeidigen Löwen auf den Lehnen des Bischofstuhles und unter dem kleineren Taufbecken. In seinen Figuren geht es ihm wie in der Architektur, die kleineren sind die besten, während die grösseren zuweilen fast unerträglich steif und hölzern sind. Aber vor allen Dingen kam es ihm auf den Inhalt an und dessen deutliche und sprechende Wiedergabe. Davon zeugt schon die ganze Art seines Reliefs. Nicht wie Nikolaus sucht er sich der antiken Reliefauffassung zu nähern, sondern er denkt seine Figuren als wirkliche Personen im freien Raume und findet sich dann, so gut es geht, mit ihrer Anbringung auf der Reliefläche ab. Sie sind fast immer auf eine ganz glatte Hintergrundsfläche aufgelegt, ja, um sie möglichst körperlich zu gestalten, höhlt er zuweilen hinter ihnen oder wenigstens hinter ihren Köpfen Nischen aus. Wie auf einer umrahmten Bühne sollen sie erscheinen, daher die Kastenform des Reliefs, d. h. eine glatte Hintergrundfläche und vorstehende glatte Ränder, und die Steigerung dieser Kastenform bis zur vollständigen Nische. In die Nischen der Lünetten an den Thüren des Baptisteriums blickt man wie in den Bühnenraum eines Theaters hinein. Dass er seine Figuren (dem Gedanken nach) nachträglich an die gegebene Fläche anklebte, wird besonders deutlich durch die Darstellung im Tempel und die Madonna auf dem Frucht- und Blüthenbaum in den Nischen über David und Ezechiel an der Fassade von San Donnino. Auch die ohne irgendwelche Umrahmung an der Fassade klebenden Engel und die Familien, welche sie einführen, sind ein redendes Beispiel dafür. Benedetto kam auch niemals zu der Erkenntniss, dass zwischen den Linien der Figuren und der architektonischen Umrahmung ein innerer Zusammenhang bestehen muss, dass erstere sich den letzteren künstlerisch einzuordnen haben. Raum und Figuren sind bei ihm immer unabhängig von einander und ersterer nur dazu da, um den Platz für die letzteren abzugeben. Daher überfüllt er den Raum häufig, oder er lässt ihn zu leer wie in den Thürlünetten im Innern des Baptisteriums, wo allerdings wohl ein Hintergrund gemalt gewesen ist. Manche Figuren hat er ganz frei gearbeitet und dann in Nischen gestellt, wie die Engel über dem Nordportal und die alttestamentlichen Gestalten zu beiden Seiten desselben Portals am Baptisterium oder Ezechiel und David an San Donnino. Sie sind immer in der Tiefe etwas abgeplattet, so dass doch der Reliefcharakter nicht ganz aufgegeben ist. Durch dieses alles aber wird kein künstlerisch befriedigender Eindruck hervorgerufen, das Ganze bleibt ein unsicheres Tasten zwischen Freifigur und Relief.

Welchen Werth er auf das Inhaltliche legte, davon zeugen die vielen Inschriften: er wünschte, dass keine seiner Figuren missverstanden werden sollte, davon zeugt der lange Fries, welcher, die architektonischen Linien gewaltsam unterbrechend, sich an dem Hauptportal von San Donnino hinzieht. Im Inhaltlichen finden wir bei Benedetto eine Gedankentiefe und einen Gedankenreichthum, welche uns in Erstaunen setzen. Schon an dem frühen Werk der Kanzel ist ein einheitlicher Gedanke dem Ganzen unterlegt. Die Skulpturen der Kapitelle vertreten das alte Testament, und das Relief der Kanzelbrüstung führt die Erlösung vor. In der italienischen Skulptur war es noch nicht dagewesen, dass ein ganzes Gebäude nach einem einheitlichen gedanklichen Gesichtspunkt dekorirt wurde. Wohl bestand in der Malerei für den inneren Schmuck der Kirchen eine Ueberlieferung, die Kirchen von Palermo und Monreale, San Marco in Venedig, Sant' Angelo in Formis, Sant' Elia bei Nepi, St. Georg auf der Reichenau sind Zeugen davon, aber die zu Grunde liegenden Gedanken für die Bildercyklen waren aus

besseren Kunstzeiten überkommen und aus der geistigen Arbeit von Generationen hervorgegangen. Benedetto Antelami dagegen ist in den Gedanken, nach denen er seine Werke schmückte, gänzlich selbständig. Es ist nicht daran zu zweifeln, dass er die Gegenstände der Darstellung selbst ausgewählt und bestimmt hat; sie sind ihm nicht etwa von der Geistlichkeit vorgeschrieben, denn in allen Werken des Künstlers finden wir sie und überall tragen sie einen persönlichen Stempel.

Nach welch grossartigen inhaltlichen Gesichtspunkten ist das Baptisterium dekorirt! Das Nordportal und das Westportal führen die Menschwerdung Christi, also den Beginn des Erlösungswerkes und die Wiederkehr des Heilands als Weltenrichter, die Krönung des Erlösungswerkes, vor. Wie sehr aber das Menschengeschlecht der Erlösung bedurfte, das sehen wir am dritten, dem Südportal, dort wird uns an der Hand der Legende von Barlaam die Thorheit und das Unvermögen des Menschen, sich aus eigenen Kräften zu helfen, vorgeführt. Wir haben gesehen, wie durch die Skulpturen des Nordportals im Einzelnen darauf hingewiesen wird, dass Christus wirklich der im alten Testament verheissene Messias ist, welche schönen und tiefen Gedanken an die Darstellung des Weltgerichtes angeknüpft sind, wie alles bis ins Einzelne geistreich durchdacht und ausgestaltet ist, wie die Parabel von den Arbeitern im Weinberg nicht nur auf die Lebensalter des Menschen, sondern auch auf die Alter der Welt durch Inschriften gedeutet ist, um den weitesten Ausblick zu geben, wie die Skulpturen des Innern mit denen des Aeussern in gedankliche Verbindung gesetzt sind.

Denselben Gedankenreichthum und das Einheitliche der ganzen Anordnung finden wir aber auch an dem Hauptportal von San Donnino, und dort haben wir den gedanklichen Zusammenhang noch nicht so genau verfolgt. Alle Skulpturen geben dem einen Gedanken Ausdruck, dass, wie man durch frommen Sinn zum Eintritt in die Kirche veranlasst wird, der gerechte Wandel zum Eintritt in das Himmelreich verhilft. Die Skulpturen an den Kapitellen (Jugendgeschichte Christi und die vier Evangelistensymbole) deuten kurz auf die Menschwerdung Christi und sein Erlösungswerk hin. An dem Rundbogen des Vorbaus thront der Heiland, und durch die Figuren am Rande wird darauf hingewiesen, das der Mensch die Vorschriften des alten und des neuen Testamentes erfüllen soll. An der Stirnseite des Architravs sprechen Hiob und Abraham mit den Seelen im Schooss den Gedanken aus, dass, wer den Anfechtungen des Teufels auch zeitweise unterliegt, doch, wenn er sich schliesslich wieder findet, in den Himmel kommt. Die Propheten David und Ezechiel sagen durch die Worte auf ihren Schriftbändern dem Nahenden, dass hier der Eintritt für die Gerechten ist und dass sie hier fern von den Sünden der Welt weilen und nach Erlangung der ewigen Seligkeit streben können. Dass aber die Pforte zum Eintritt für jedermann bereit ist, das wird in herrlicher Weise durch die beiden Engel ausgesprochen, welche die Familie des Edelmanns und des Bauern zur Kirche führen. Das alles gilt im allgemeinen für jede Kirche; dass hier jedoch die Stätte ist, wo die Fürbitte des heiligen Donnino besonders wirksam erfleht werden kann, das sagt das lange Reliefband, welches das Leben und das Martyrium dieses Heiligen erzählt. So ist keine Figur in dieser ganzen Anordnung, welche sich nicht auf das Portal als Eintritt ins Gotteshaus bezieht. Mit der gedanklichen Schönheit geht hier die Schönheit der Anordnung Hand in Hand, es ist sehr glücklich erdacht, dass das Portal in einiger Entfernung durch die Pilaster und Halbsäulen flankirt, die zwischenliegende Fassadenfläche auf diese Weise zum Hauptportal gezogen und durch die Nischen mit ihren Statuen und dem übrigen Skulpturenschmuck belebt wird.

Diesen erhabenen Gedankengehalt hätte der Künstler nicht auszudrücken vermocht, wenn ihm nicht die seelische Charakteristik und Belebung in jeder einzelnen Figur in einem so hohen Grade zu Gebote gestanden hätte, wie es in der romanischen Plastik Oberitaliens noch nicht der Fall gewesen war. Er fasst seine Gestalten in echt mittelalterlicher Weise mehr als Typen denn als Individualitäten, aber als solche ausserordentlich lebendig und bedeutungsvoll. Johannes der Täufer ist ganz ein Eiferer und

Asket, der Barmherzige ist voll milder Innigkeit und der die Wohlthat Empfangende ganz hülfsbedürftige Schwäche. Der Herr des Weinberges, welcher im Evangelium selber von seiner Güte spricht, ist voller Würde. Die Kaiser und Könige, Maximinian, Karl der Grosse und Herodes, sind in ihrem Auftreten wirkliche Herrscher. Mit unvergleichlicher Meisterschaft sind die Sünder und die Guten unter den Auferstehenden beim jüngsten Gericht von einander geschieden und geschildert. Die Engel sind überall, wo sie auftreten, erfüllt von Liebe zu den Menschen und von Verehrung für das Göttliche. Hand in Hand damit geht die hohe Fähigkeit, kurz und schlagend mit wenigen wesentlichen Figuren zu erzählen. Der Meister tritt dem Gegenstand unbefangen gegenüber und schafft seine Werke von innen heraus, in sich einheitlich. Daher ist die Empfindung stets natürlich und nimmt den Beschauer gefangen. Zuweilen steigert sich der Künstler bis zum Drastischen, weil er seiner Mittel noch nicht ganz sicher ist. Nirgends verfällt er ins Kleinliche oder Zufällige, sondern überall achtet er auf Würde und Schönheit, soweit er letztere zu geben imstande ist. Alle seine Gestalten sind von ehrlicher Ueberzeugung erfüllt und ganz bei der Sache, sie sind nicht schwächlich und zaghaft, sondern energisch und von innerer Wucht, was aber gemildert wird durch den sanften Blick. Mit der grössten Gewissenhaftigkeit ist alles bis ins einzelnste belebt; in den gleichmässigen Figuren der Söhne Jakobs, der Vorfahren Christi, der Apostel ist nicht eintönige Wiederholung, sondern jede Figur ist wieder von einer neuen Seite erfasst. Bis zu welcher Poesie des Gedankens sich der Meister zu erheben vermag, das erkennen wir besonders an der Madonna auf dem Blüthen- und Fruchtbaum: wie schön sind hier Mutter und Sohn mit Blüthe und Frucht in Parallele gesetzt! So bekommen wir bei Betrachtung der Skulpturen den Eindruck, uns in einem auserwählten Kreise von Menschen zu bewegen und ungewöhnlichen Scenen und Ereignissen beizuwohnen. So tief empfand der Künstler den seelischen Gehalt seiner Figuren, dass er dadurch zuweilen auch in der Form bis an die Grenze der Vollendung mitgerissen wurde, wie in den Gestalten von Adam und Eva, die voller Reue unter dem Baum der Erkenntniss kauern an einem der Kanzelkapitelle; bei den kleineren Figuren vergisst man in den meisten Fällen das Unbehülfliche der Form bei tieferem Versenken in den Inhalt. Vieles geht uns heute verloren, weil ursprünglich alle Skulpturen bemalt waren und die Bemalung jedenfalls nicht wenig zur Wirkung beigetragen hat. Fehlen doch heute die Augensterne, nur die Abplattung für ihre Aufmalung ist vorhanden, und doch erscheint der Blick überall so lebendig.

Fragen wir uns nun, wo sind die Wurzeln für diese so hohe Kunst zu suchen?

Nach dem ganzen Gange der oberitalischen Plastik, welchen wir in den früheren Kapiteln verfolgt haben, wird uns die Persönlichkeit Benedettos nicht überraschen. Wir haben gesehen, dass die durchgehenden Charakterzüge der früheren oberitalischen Plastik Unbefangenheit, Frische, Natürlichkeit, Selbständigkeit der Tradition gegenüber waren, dass ausser in Ausnahmefällen mehr Gewicht auf den Inhalt, als auf die Form gelegt wurde. Wir haben dieses mit der germanischen Beimischung im Blut des oberitalischen Volkes in Verbindung gebracht. Benedetto Antelami weicht in seinen Hauptcharakterzügen nicht von dem ersten bedeutenderen Vertreter der oberitalischen Plastik, von Wilhelm von Modena, ab und eine direkte Linie führt von den Skulpturen am Dom zu Modena, über das Taufbecken von Verona, und die jüngeren Theile der Erzthüren ebenda, auf Benedetto zu. Ganz wie die früheren besonders bezeichnenden Werke der oberitalischen Plastik hat Benedetto bei aller Freiheit, die sie und er sich gegenüber der Tradition erlauben, doch an einzelnen überlieferten Motiven festgehalten: in seiner Kreuzabnahme von der Kanzel treten noch die Büsten von Sol und Luna, die altchristlichen Gestalten der Kirche und Synagoge auf, an den Kapitellen der Kanzel ist Gott wie im Altchristlichen jugendlich bartlos, wie im Altchristlichen und Byzantinischen werden der Gottheit die Gegenstände mit bedeckten Händen dargebracht.

Wie Meister Wilhelm hat Benedetto einzelne Werke direkt von der Antike kopirt, Wilhelms

Fackel haltende Genien und Benedettos Medaillons mit Apoll und Selene an der Südthür des Baptisteriums bilden treffende Vergleichspunkte. Aber Benedetto hat doch mehr von der Antike gelernt als Wilhelm. Während jener sich im allgemeinen damit begnügte, durch diese Kopien nach der Antike seine Hand und sein Auge zu üben, hat zu der ganzen würdigen und hohen Auffassung Benedettos wohl auch das richtige innere Verständniss antiker oder altchristlicher Vorbilder beigetragen. Benedetto hat wie die ganze oberitalische Plastik im Wesentlichen die antike Kleidung beibehalten, aber in der Verwerthung dieser Gewänder, welche er im Leben nicht mehr studiren konnte, hat er nur wenig Glück gehabt, ja er hat darin einen Konventionalismus angenommen, der sich so weit von der Natur entfernt, dass er sehr störend wirkt und zwar umsomehr, je grösser die Figuren sind. Am schlimmsten sind dabei die lebensgrossen Statuen, die Engel über dem Nordportal des Baptisteriums, die alttestamentlichen Gestalten zu beiden Seiten desselben Portals und David und Ezechiel an San Donnino, weggekommen. Die Faltengebung ihrer Gewänder ist von fast unglaublichem Ungeschick. Viel besser sind die Figuren, welche die Gewandung der damaligen Zeit tragen, wie Herodias und Salome, der Diener und der Henker auf dem Architrav der Nordthür des Baptisteriums, oder San Donnino und das Gefolge des Kaisers Maximinian, die adlige und die bäuerliche Familie an der Fassade von San Donnino. Was Benedetto nicht im Leben sah, das konnte er auch nicht bilden. Dagegen überall, wo er auf die Natur zurückgehen konnte, da wird auch seine Form besser, namentlich wo die Dimensionen klein sind. Als besonders hervorstechendes Beispiel dafür haben wir die nackten Figuren von Adam und Eva an dem Kanzelkapitell, die nicht nach der Antike, sondern nach der Natur gearbeitet sind.

Hiermit haben wir die Hauptwurzeln von Benedettos Kunst ganz im einheimischen Boden gefunden und auch was er von Vorbildern aus früheren und besseren Kunstzeiten benutzt, weicht nicht von dem ab, was schon vor ihm in Oberitalien üblich war. Gewisse Einzelheiten in seinen Werken lenken unsere Blicke doch noch nach einer anderen Richtung. Benedetto verwendet für seine Männer mit Vorliebe als Kopfbedeckung eine eng anliegende Kappe, welche meistens gerippt ist, und wo die Rippen nicht plastisch angegeben sind, da waren sie vielleicht aufgemalt. Solche Kappen haben wir in der bisherigen oberitalischen Plastik nicht gefunden, und auch sonst in Italien kommen sie nicht vor. Dagegen finden sie sich in der französischen Skulptur schon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts und zwar an den Skulpturen von Chartres und den damit eng verwandten von Bourges. Die vollständige Uebereinstimmung dieser Kappen von ungewöhnlicher Form lässt nicht daran zweifeln, dass Benedetto sie von dorther entlehnt hat. Auch die Form der königlichen Kronen bei Benedetto hat Verwandtschaft mit den Kronen an französischen Skulpturen und zwar nicht nur in Chartres, sondern auch in der Provence. Die auffallende Bildung der Kanzelkapitelle Benedettos mit den Zwergarchitekturen am oberen Rande ist ebenfalls auf das Vorbild von Chartres zurückzuführen. Dort besteht an allen Kapitellen der Portalschrägen von der Kathedrale der obere Rand aus denselben Zwerggallerien, es sind Rundbogen mit Giebeldreiecken, zwischen letzteren Thürmchen oder auch nur Thürmchen von wechselnder Form oder wagerechte Gallerien zwischen kleinen Thürmchen u. s. w. Die ganze Zwergarchitektur hat den Charakter, als wäre sie aus Stäbchen aufgeführt. Dieselbe Art von Zwergarchitektur findet sich auch an dem Tempel bei der Darstellung im Tempel über dem Standbild des David an der Fassade von San Donnino. Die Figur Abrahams mit den Seelen im Schooss, welche wir an San Donnino gesehen haben, ist in der französischen Skulptur besonders beliebt. Die manierirte Faltengebung, welche sich bei Benedetto zuweilen bemerklich macht, besonders bei einigen Figuren an San Donnino und namentlich an dem thronenden Christus über dem Pfeilerkapitell im Innern, gemahnt an burgundische Skulpturen der romanischen Epoche. Ausser den angeführten kleinen Aeusserlichkeiten werden wir in der Form keine Vergleichspunkte zwischen Benedetto und der Schule von Chartres finden, denn diese gehört schon ganz der beginnenden Gothik an, während Benedetto ein echtes Kind des romanischen Zeitalters

ist. Dagegen werden wir auf die Provence gewiesen, wo gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts die Kunst romanischen Charakters noch in voller Uebung war und seitdem ganz aufgehört hatte. Benedetto liebte es, die Haare in grosse Locken abzutheilen, in denen die einzelnen Haare durch Schraffirung angedeutet sind, manche Figuren haben kleine geringelte Löckchen, und ganz dieselben beiden Eigenthümlichkeiten haben die Skulpturen von St. Trophime zu Arles. Aber nicht genug damit, die ganze Erscheinung der Figuren von St. Trophime, und zwar derjenigen an der Fassade, entspricht den Figuren Benedettos. Bei der Benutzung des gleichen Vorbildes der Antike ist bei beiden etwas Aehnliches herausgekommen, die Kopfform der Skulpturen von St. Trophime und der Skulpturen Benedettos ist die gleiche, und auch die antikisirende Gewandung hat bei beiden Aehnlichkeit mit einander. Nur ist der Künstler von der Fassade von St. Trophime in der Form bei weitem geschickter gewesen als Benedetto, da sich in der Provence, wo eine grosse Anzahl schöner antiker Werke zum beständigen Vorbild diente, eine viel bessere antike Tradition erhalten hatte. Die Figuren Benedettos erscheinen spiessbürgerlich gegenüber dem freieren, weltmännischen Zug derjenigen von Arles, und die antike Gewandung ist in Arles unvergleichlich viel besser verstanden. Auch das schöne antikisirende Rankenwerk Benedettos hat Verwandtschaft mit ähnlichen Ornamentstreifen an der Fassade von St. Gilles, aber auch hier ist die provençalische Arbeit der des Parmensers in Verständniss und Nachbildung der Antike weit überlegen.

Wenden wir uns nun noch einmal nach Chartres zurück und betrachten dort den inhaltlichen Zusammenhang zwischen allen Skulpturen an den drei Portalen der Hauptfassade. Die drei Tympana geben rechts die thronende Madonna mit dem Kinde und Ereignisse aus der Jugend Christi, also die Menschwerdung des Herrn, links die Himmelfahrt Christi, also die Beendigung seiner irdischen Laufbahn, in der Mitte thront der Heiland in der Herrlichkeit zwischen den Evangelistensymbolen, zu seinen Füssen im Architrav stehen Heilige, rings um ihn in den Archivolten erscheinen ein Kranz von Engeln und in zwei Kränzen die 24 Aeltesten, in der Mitte zu oberst zwei Engel, welche die Krone über dem Haupt des Herrn halten. In den Schrägen aller drei Portale stehen die Vorfahren Christi, welche seine königliche Abstammung bezeugen. Ein Cyklus von evangelischen Scenen läuft über sämmtliche Kapitelle der Schrägesäulchen hin. Auf das menschliche Leben beziehen sich die Darstellungen in den Archivolten der Seitenportale, links die ländlichen Beschäftigungen des Jahres, d. h. die Vertreter der Monate und die Thierkreiszeichen, rechts die sieben freien Künste und ihre Vertreter.*) Hier haben wir also eine gedankenreiche plastische Dekoration, wenn auch nicht eines ganzen Bauwerkes, so doch der unteren Theile einer Fassade, wie wir sie in Italien vor Benedetto nicht gefunden haben. Von irgend einer thatsächlichen Gedankenentlehnung Benedettos von diesem Vorbilde kann nicht die Rede sein, vielmehr ist Benedetto in seinen Gedanken ganz selbständig, wir würden auch gar nicht darauf kommen an die Fassade von Chartres zu denken, wenn nicht einige äusserliche Einzelheiten uns darauf hingeführt hätten, so aber glauben wir, dass Benedetto in Chartres gewesen ist und sich insofern an dem Gedankenreichthum der dortigen Portale inspirirt hat, als er beschloss, diesem edlen Beispiel in seiner Weise zu folgen, wovon wir schöne Zeugnisse am Baptisterium zu Parma und an der Kathedrale von Borgo San Donnino besitzen.

Mehr noch als nach Chartres sind wir durch unsere Vergleiche nach der Provence geführt worden, und es ist wohl zweifellos, dass Benedetto auch dort gewesen ist und dort studirt hat; in der Form hat er jedenfalls mehr Anregung dort als in Chartres empfangen, denn die gothische Kunstweise von Chartres musste ihm, der aus einem noch ganz im Romanischen steckenden Lande stammte, unverständlich bleiben. Die Vergleichspunkte mit Burgund beweisen, dass er einen grossen Theil Frankreichs durchwandert und überall zu lernen gesucht hat.

*) Wilh. Voege: Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter.

Was uns bei Benedetto Antelami fesselt, das sind weniger seine specifisch künstlerischen Eigenschaften, sondern das ist seine Persönlichkeit, welche uns aus seinen Werken entgegentritt. In einer in der Geschichte der christlichen Kunst bisher unerhörten Weise ist allen Werken des Künstlers sein persönlicher Stempel aufgedrückt, sogar aus seinen Bauwerken und aus der Ornamentik erkennen wir sein etwas steifes und linkisches, schwerfälliges, kleinbürgerliches, aber einfaches und natürliches, treuherziges, nachdenkliches, gedankentiefes und gedankenreiches Wesen heraus, während uns seine Skulpturen ausserdem noch von der Wärme und Innigkeit seines Herzens, von der Tiefe seines religiösen Gefühls, von der Ehrlichkeit seiner Gesinnung, von der Höhe seiner Auffassung in Leben und Glauben, von seiner reichen Bildung erzählen. So charakteristisch ist sein Stil, dass wir seine Hand sogar in den Kopieen nach der Antike sofort herauserkennen, so mächtig ist sein persönlicher Einfluss, dass er denselben Kunststempel allen seinen Schülern aufdrückte, so dass die Arbeiten der verschiedenen Hände an San Donnino nicht durch den Stil, sondern nur durch den grösseren oder geringeren künstlerischen Werth sich von einander unterscheiden. Benedetto Antelami ist die erste unter den grossen Persönlichkeiten, an welchen die italienische Kunstgeschichte so reich ist, Oberitalien eilt damit der Entwickelung des übrigen Landes fast um ein Jahrhundert voraus, denn in Toscana ist der erste Künstler, dessen grosse Persönlichkeit uns in seinen Werken in ähnlicher Weise entgegentritt, erst Giovanni Pisano, dem in der Malerei der gewaltige Giotto zur Seite steht. Niccolò Pisano behält in seiner Erscheinung noch weit mehr etwas Typisches. Wohl enthält sein persönlichstes Werk, die Kanzel im Baptisterium zu Pisa, tiefe und schöne Gedanken. Die Kanzelbrüstung führt die Erlösung des Menschengeschlechtes durch das Leben und Sterben Christi und seine Beglaubigung als Weltenrichter vor, in den Zwickeln der Rundbögen zwischen den Säulen weisen die Propheten darauf hin, und die Evangelisten verzeichnen die Heilswahrheiten, dazwischen stehen die aus dem Glauben an die Erlösung resultirenden christlichen Tugenden, durch die Figuren und Thiere unter den Säulen aber ist der Sieg des Christenthums über das Böse und dessen Lähmung dargestellt. Das sind Gedanken, welche durch Jahrhunderte immer in derselben Weise ausgesprochen waren, die keine originale, sondern eine typische Färbung haben. Auch in der Form strebt Niccolò danach, seine Persönlichkeit so viel wie irgend möglich aufzugeben und den antiken Vorbildern so nahe wie irgend möglich zu kommen, was ihm ja auch in erstaunlicher Weise gelingt. Wie schwach er als Persönlichkeit war, davon ist die Kanzel im Dom zu Siena ein redendes Beispiel, denn da ist von einer Einheitlichkeit des Stils bei den verschiedenen Mitarbeitern nicht die Rede, und man vermag mit Leichtigkeit den Antheil jedes heraus zu erkennen. Erst in den Gestalten Giovannis fühlen wir das gewaltige Leben seiner grossen Seele heraus und werden von dem übermächtigen Gefühl in ihnen fortgerissen. Giovanni schafft Individualitäten, weil er selber eine Individualität war. An der Kanzel von Sant' Andrea zu Pistoja sind die Beziehungen der Figuren zu einander bis in solche Einzelheiten ausgearbeitet, dass hier nur das persönliche Geistesprodukt des Künstlers vorliegen kann, während Niccolò an seiner Kanzel im Baptisterium zu Pisa ebenso gut nach dem inhaltlichen Plan eines andern gearbeitet haben kann und wahrscheinlich auch gearbeitet hat. Was Beherrschung und Schönheit der Form anbelangt, ist Niccolò Pisano dem Benedetto Antelami bedeutend überlegen, aber mit seiner Persönlichkeit tritt Benedetto unvergleichlich mehr hervor, wenn er damit auch noch weit hinter Giovanni Pisano zurücksteht. Er hat nichts von dem Stürmischen, Himmelanstrebenden der gothischen Epoche, wie es in Giovanni sich so bedeutsam zu Tage drängt, sondern mit der schönen Ruhe seiner Seele gehört er noch ganz dem romanischen Zeitalter an. Von Anfang an ist in Oberitalien die Freiheit der Persönlichkeit vorhanden gewesen, Benedetto ist darin nur der grössere Nachfolger des Wilhelm von Modena.

Auch darin ähnelt Benedetto jenem modenesischen Meister, dass seine Kunst eine Volkskunst ist, er versteht es, seine Gedanken in eine volksthümliche, leicht verständliche Sprache zu kleiden. In den Skulpturen des Baptisteriums und von San Donnino ist nichts, was nicht jeder leicht daraus ablesen

könnte, vielleicht mit Ausnahme der Legende von Barlaam, von der wir übrigens nicht wissen, wie weiten Kreisen sie damals geläufig war. Darstellungen wie die Werke der Barmherzigkeit und die Parabel von den Arbeitern im Weinberg rühren und ergreifen das Volk. Bei dem jüngsten Gericht hat der Künstler mit Absicht so grossen Werth gelegt auf die Vorführung der Leidenswerkzeuge und auf die Auferstehung der Guten und Bösen, denn damit war er seiner Wirkung auf den naiven Beschauer mehr sicher, als wenn er den Heiland nach byzantinischer Weise in voller Majestät umgeben von den himmlischen Heerschaaren dargestellt hätte.

In dem Jahrhundert, welches seit dem Auftreten Wilhelms verflossen war, war die Kunst so weit herangereift, dass ein Künstler selbst den reichsten Inhalt damit auszudrücken vermochte. Aber mehr noch: das freie Bürgerthum, welches sich bei Wilhelm zum erstenmal in der Kunst fühlbar machte, hatte seitdem eine weltgeschichtliche Entwickelung durchgemacht. Die oberitalischen Städte hatten einen Kaiser aufs Haupt geschlagen, sie hatten sich so gut wie unabhängig von ihm gemacht und waren als dritte massgebende Gewalt in die Regierung der Welt eingetreten. Das Bürgerthum hatte sich in dem Jahrhundert, in welchem sich seine Freiheit bis zum höchsten Gipfel emporgehoben hatte, aus halb bäurischen Anfängen, wie wir sie noch bei Wilhelm von Modena kennen gelernt haben, bis zu hoher Bildung aufgeschwungen, und als Vertreter dieser Bildung und Freiheit steht in der Skulptur Benedetto Antelami da. Die oberitalischen Städte waren die ersten, welche zu einer solchen Stellung gelangten, und darum haben sie auch die erste grosse Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht.

Benedetto Antelami ist bisher in der Kunstgeschichte nicht nach Gebühr beachtet und gewürdigt worden. Sein Ruhm ist gänzlich durch den des Niccolò Pisano verdunkelt worden. Das liegt wohl daran, dass Niccolò Pisano in der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit im allgemeinen eine bevorzugtere Stellung einnimmt, denn Niccolò Pisano ist ein Bahnbrecher und an ihn knüpft die weitere Entwicklung der italienischen Kunst an, die Grösse seines Sohnes wäre, so energisch dieser sich auch zu seinem Vater in Gegensatz gestellt, ohne ihn doch nicht möglich gewesen. Benedetto dagegen ist der Gipfelpunkt einer längeren Entwicklung und hat keine bedeutende Nachfolge gefunden. Wir werden sehen, dass seine Kunstart mit ihm zu Grabe getragen wurde, und dass die oberitalische Skulptur während der Schlusszeit der romanischen Epoche eine der seinigen gänzlich entgegengesetzte Richtung einschlägt. So steht Benedetto also allein und hat nur innerhalb des beschränkten Kreises der oberitalischen Plastik Bedeutung. Nachdem wir aber seine Werke genauer studirt haben, werden wir bekennen, dass er zu den interessantesten Künstlern Italiens gehört, wir werden nicht zweifeln, dass, wenn er in einer Zeit und in einer Landschaft mit höherer künstlerischer Vollendung gelebt hätte, er einer der grössten Künstler seines mit grossen Talenten so reich gesegneten italischen Vaterlandes geworden wäre. Für den Kulturhistoriker aber erhellt die bedeutsame Thatsache, dass Italien in ihm die erste bedeutende Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht hat und dass dieses im Zusammenhang steht mit dem Emporkommen des Bürgerthums.

Ein Werk dörfischer Plastik.

Wie schon bemerkt, hat Benedetto Antelami eine eigentliche Schule nicht hinterlassen. Wohl hat er bei seinen ausgedehnten Aufträgen eine Werkstatt mit Gehilfen unterhalten, wie uns die Fassade von San Donnino beweist. An den Thürmen derselben Kirche haben wir Reliefs kennen gelernt, welche davon zeugen, dass er auch auf ihm ferner stehende Künstler nicht ohne Einfluss geblieben ist, wie es ja bei einem so bedeutenden Künstler natürlich war. Nur seine Löwen mit ihrer schönen schlanken Bewegung sind oft nachgeahmt worden, so am Portal von Nonantola bei Modena und an der Vorhalle des Portals der Kathedrale von Lodi, und in Parma selbst die Löwen zu den nicht ausgeführten Vorhallen der Nebenportale des Domes.*) Ein kleines Dorf in der Nähe von Parma lehrt uns in den Skulpturen seiner Kirche Werke kennen, welche man wegen ihrer Primitivität und ihres Ungeschicks auf den ersten Blick für viel älter halten würde als Benedetto Antelami, die aber doch erst unter seinem Einfluss entstanden sein können. Es sind Skulpturen in der Kirche zu Fornovo bei Parma, des am Abhang des Apennin malerisch gelegenen Dorfes.

Die vordersten beiden Gewölbejoche der Kirche sind in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten und zeigen an den Kapitellen folgende Darstellungen:

1. Kapitell des Pfeilers an der inneren Fassadenwand zwischen Mittelschiff und linkem Seitenschiff: die Geschichte Adams und Evas. Ein Mann steht da von Zweigen umwunden. Adam und Eva sitzen bekleidet zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntniss, um den sich die Schlange windet und der eine Ecke des Kapitells bildet. Die Schlange spricht zu Eva und sie reicht Adam den Apfel. Adam und Eva, wieder lang bekleidet, sitzend: sie nimmt der Schlange den Apfel aus dem Rachen. Der Engel treibt den nackten Adam aus dem Paradiese. Die Reliefs haben sich früher auf der Wand, an welche der Pfeiler angelehnt ist, fortgesetzt.

2. Das entsprechende Kapitell auf der anderen Seite enthält verschiedene Thiere, einen Löwen auf einem Drachen, eine Sphinx, ein Pferd, einen Stier.

3. Kapitell des dritten Pfeilers der Reihe zwischen dem Mittelschiff und dem rechten Seitenschiff: Geigespielender Mann; Laute spielender Esel; nackter Mann, der zwei Drachen würgt; Mann und Frau, die sich zärtlich begrüssen, wobei er einen Vogel auf der Faust hält, also von der Jagd heimkehrt oder dazu auszieht.

4. Das entsprechende Kapitell links enthält kleine leere Rundbogenarkaden.

In den Ecken der Seitenschiffe links und rechts vorn sind die Statuen eines Bischofs und eines Königs in $^2/_3$ Lebensgrösse angebracht.

Im Aeussern der Kirche finden sich an den Kapitellen, welche den Rundbogen des Portals tragen, folgende Darstellungen:

Links. Ein Kentaur, auf dem ein Weib reitet, schiesst nach einem geflügelten Drachen.

*) Das Hauptportal ist von 1281, wie die Inschrift besagt: IN MILLO DVCTO OCTVAGO PMO INDICIOE NONA FACTI FVERE LEONES P MAGISTRVM IANE BONVM D BRIXONO ET TPORE FRATRVM GHIDI NICOLAY BNARDINI ET BEVENVTI D LABORERIO, also 1281 und nicht 1280, wie Schmarsow angiebt. Da die Nebenportale unfertig geblieben sind, werden die Löwen wohl später gearbeitet sein als das Hauptportal.

Rechts. Einem von zwei sitzenden Männern reicht ein nicht mehr erkennbares, wie ein Mensch sitzendes Thier eine Flöte. Ferner ist noch ein Pferdekopf erhalten.

Alle diese Gegenstände erinnern an die Skulpturen an den Kapitellen des Domes von Modena und sind aus demselben Geist entsprungen.

An der linken Seitenwand im Innern der Kirche ist jetzt eine Reliefplatte angebracht, welche mit zwei anderen, aussen an der Fassade vermauerten wahrscheinlich ursprünglich eine Kanzel bildete. Sie hat Reliefs in zwei Reihen über einander, welche das Martyrium der heiligen Margaretha behandeln (Abb. 51). Die Darstellungen gehen von rechts nach links.

Oberer Streifen.

1. Die heilige Margaretha war die Tochter eines Heiden Namens Adesius zu Antiochia



Abb. 51: Legende der heil. Margarethe. Relief wahrscheinlich von einer Kanzel. Kirche zu Fornovo bei Parma.

in Pisidien. Sie verlor früh ihre Eltern, und ihre Amme, eine Christin, erzog sie im christlichen Glauben. Als Kind und als heranreifende Jungfrau musste sie Vieh auf dem Felde hüten. So führt denn die erste Darstellung die Heilige als Hirtenmädchen vor. Die Ziegen und Schaafe, welche sie hütet, fressen Laub von einem Baum.

2. Der Präfekt der Stadt Olibarius sah sie und wurde durch ihre Schönheit von heisser Liebe zu ihr entzündet. Er wollte sie heirathen. Sie aber erklärte seinem Boten: „Ich begehre eures Herrn nicht, weil ich will unsern Herrn Jesum zum Gemahl haben; ihm habe ich mich versprochen und ergeben und will sein Gebot allzeit halten.“*) Aus dieser Aeusserung ersah der Präfekt, dass sie eine Christin wäre, liess sie vor sich bringen und verlangte von ihr, dass sie das Christenthum abschwöre. Diese Scene ist auf dem Relief an zweiter Stelle. Die Heilige steht, ihren Glauben bekennend, vor dem thronenden Olibarius, welcher ein Scepter als Abzeichen seiner Würde in der Hand hält. Hinter der Heiligen steht ein anderer stabhaltender Mann, wohl der Bote und Ankläger. Die Heilige und dieser letztere heben redend die linke Hand.

*) Holland: Die Legende der heiligen Margaretha. Hannover 1863.

3. Als Margaretha verweigerte, andere Gottheiten als Christus anzuerkennen, da drohte ihr der Präfekt mit der Folter, bat sie aber nochmals, sich über ihre Schönheit zu erbarmen. Sie jedoch antwortete: „Ich erbarme mich über die Schönheit meiner Seele, darum, dass ich nicht verletze das Bild der Gottheit.“ So sehen wir sie denn in der dritten Darstellung mit den Armen an einem Galgen hängen, ganz nackt; ihre langen Zöpfe sind vorn vor dem Schooss übereinander gelegt, zwei Männer reissen ihr mit Haken das Fleisch vom Leibe.

4. Nachdem sie wieder in den Kerker geworfen war, erschien ihr der Teufel. Sie aber schlug ihn heftig und trat ihn mit den Füssen, bis er bekannte: „Wir haben einen grossen Neid zu den Christen, weil sie die Stätte wollen besitzen, wovon wir verstossen sind, und könnten wir das verhindern, so thäten wir's gern.“ Auf dem Relief sehen wir den Teufel mit stierartigem Gesicht, Stierhörnern, zwei Flügeln, die verkehrt nach oben stehen, Schwanz, Krallen an den Füssen, zähnefletschend und einen Feuerstrom aus dem After entsendend mit gebundenen Händen und Füssen am Halse aufgehängt. Die Heilige steht vor ihm und peitscht ihn mit einer vierschwänzigen Geissel.

Unterer Streifen.

5. Wieder vor ihren Richter geführt, verweigert sie aufs neue Christum abzuschwören. Wir sehen die Heilige in der einen Hand ein Buch tragend und mit der anderen eine abweisende Bewegung machend vor dem Präfekten stehen. Hinter diesem hält ein Reiter mit redend erhobener Hand.

6. Zur Strafe wird sie wieder gefoltert. Diesmal ist sie auf einen aufrecht stehenden Rost gebunden und ein Mann steht vor ihr bereit, eine Marter an ihr zu vollziehen.

7. Zur weiteren Marterung ist die Heilige mit nacktem Oberkörper zwischen einen aufrecht stehenden Rechen gespannt, ein Mann geisselt sie, ein anderer scheint diese Marter zu befehlen.

8. Die Heilige wird von einem Drachen verschlungen und kommt gleichzeitig in knieender Stellung und mit betend erhobenen Händen aus dem geborstenen Leibe des Drachen wieder hervor. Sie richtet ihr Gebet gegen ein Kreuz, welches von einer Hand gehalten wird. An den Aermel dieser Hand klammert sich ein kleines Kind. Der Legende nach hatte der Drache mit ihr zugleich ein kleines Kreuz aus Holz verschlungen, das in dem Leibe des Drachen wuchs und so gross wurde, dass es ihn auseinander spaltete, worauf die Heilige ohne Schaden gelitten zu haben oder einen Schmerz zu empfinden herausstieg. Was das kleine Kind an der Hand, die doch wohl die Hand Gottes sein soll, bedeutet, muss wohl unentschieden bleiben. Vielleicht ist damit das Christuskind gemeint.

Von den beiden aussen in die Fassadenwand eingelassenen Reliefs hat das links an der Ecke der Kanzel gestanden, da es zwei aufeinander senkrechte Flächen aufweist. Die Ecke nimmt eine lang bekleidete Gestalt mit Schriftrolle ein, links davon befindet sich ein nachdenklicher Mann, rechts zwei Ringer.*)

Das Relief rechts schildert die Hölle. Links unten öffnet sich der Höllenrachen, Menschen stürzen hinein und werden von einem Teufel hinabgestossen. In der Mitte sitzt ein Geiziger mit drei grossen Geldbeuteln um den Hals, ein Teufel setzt ihm eine schwere eisenbeschlagene Geldkiste auf den Nacken, ein anderer füllt ihm flüssiges Gold in den Mund. Rechts schüren zwei Teufel mit Blasebalg das Feuer unter einem Kessel, in dem fünf durch eine Kette verbundene Sünder schmoren, sie werden ausserdem von zwei Teufeln gequält. Der eine dieser Teufel hat zwei Gesichter, der andere Stierhörner. Einer hat in seiner Gestalt Aehnlichkeit mit einem Hahn und hinten einen zweiten Rachen. Der Geizige oder Geldgierige in der Mitte ist die grösste Figur von allen. Er spielt in allen Höllendarstellungen eine grosse Rolle. Das Evangelium tadelt die Geizigen oft, bei Dante wird die Geldgier häufig erwähnt;

*) Darüber sind zwei Konsolen tragende Männer eingemauert, welche die Last auf Rücken und Nacken tragen.

von den Geistlichen wurde die Darstellung ihrer Bestrafung wohl auch besonders begünstigt, um den Gläubigen zu ermahnen, seinen Säckel gegen die Kirche offen zu halten.*)

Diese beiden aussen eingemauerten Reliefs sind von der Witterung sehr verdorben, und wir werden uns in unserer Beurtheilung hauptsächlich an die Kapitellskulpturen und die vortrefflich erhaltene Reliefplatte im Innern halten müssen. Nach dem kindlichen Ungeschick dieser Skulpturen wäre man, wie gesagt, leicht geneigt, ihnen ein hohes Alter zuzuweisen. Dennoch deuten einige Momente darauf hin, dass der Mann, der sie verfertigt hat, die Skulpturen des Benedetto Antelami gekannt hat. Die Scenen, welche den Sündenfall an dem Pfeilerkapitell erzählen, sind dem Kanzelkapitell aus dem Dom zu Parma entlehnt. Dass Adam und Eva im Paradiese bekleidet sind, ist eine solche Ausnahme und die Selbständigkeit einer solchen Erfindung so sehr im Geist Benedettos, dass schon deshalb die Scene von Fornovo jenem Kapitell von Parma nachgebildet sein muss. Ausserdem sind für diese zweimalige Vorführung von Adam und Eva auch keine anderen Vorbilder bekannt. Der Bildhauer von Fornovo hat dabei den schönen Gedanken Benedettos nicht verstanden. Benedetto veranschaulicht, wie wir gesehen haben, in der ersten Scene das selige Dasein der ersten Menschen in Unschuld und dann erst den Sündenfall, während der Bildhauer von Fornovo Eva schon in der ersten Scene ihrem Gatten den Apfel reichen lässt. Ein zweiter Beweis für die nachträgliche Entstehung der Arbeiten von Fornovo ist die Umfassung des Kanzelreliefs im Innern der Kirche. Dort dient als Umgrenzung der Bildfläche dasselbe Stengel- und Rosettenornament wie an Benedettos Kanzelrelief in der Cappella Bajardi des Domes zu Parma, nur ist es hier in Fornovo vergröbert. Auch die Gewandung der Figuren verräth deutlich die Kenntniss von Benedettos Kunst, es ist eine ähnliche, nur noch ungeschicktere Manier in der Faltengebung. Die Reliefs von Fornovo sind eine Parallelerscheinung zu dem vielbesprochenen Relief aus Sant' Ansano im Dom zu Verona. Auch jenes Relief hat man bis in die neueste Zeit für früher als Niccolò Pisano gehalten, während es doch in Wirklichkeit durch Niccolò Pisano beinflusst ist. In beiden Fällen hat ein bäuerischer Dorfkünstler einen grossen Meister ungeschickt nachgeahmt. Der Bildhauer von Fornovo aber hat den Vorzug, dass er seiner oberitalischen Abstammung zufolge selbständiger verfährt und in der Hauptsache ganz naiv und primitiv schafft, wie ein Kind zeichnet. Darum erhebt sich das Kanzelrelief von Fornovo auch über seine lokale Bedeutung, indem es uns zeigt, wie der Mensch auf der primitivsten Stufe in figürlicher Kunst schafft. Der Bildhauer hat es unternommen, ohne alle Kenntniss künstlerischer Gesetze zu erzählen. Die Köpfe sind viel zu gross, weil der naive Mensch diese als die Hauptsache sieht. Auch Kinder, wenn sie einen Menschen zeichnen, machen den Kopf gross und setzen darunter einen ganz kleinen Körper. Je weiter nach unten, desto kleiner wird in Fornovo der Maassstab des Körpers, die Beine sind am kürzesten. Im Gesicht spielen die Hauptrolle die Augen, wieder weil diese am ehesten auffallen. Es sind grosse Glotzaugen, bei denen der Stern nicht wie in der Natur theilweise von den Lidern bedeckt ist, so weit reicht die Beobachtung nicht. Die Augensterne sind kreisförmig eingeritzt, die Pupille ist vertieft. In den Gewohnheiten eines zeichnenden Kindes liegt es, Einzelheiten, die ihm aufgefallen sind, besonders zu betonen: in diesem Relief sind namentlich die sorgfältig geflochtenen Zöpfe der jungfräulichen Märtyrerin mit grossem Fleiss gearbeitet. So hat also das Kanzelrelief von Fornovo seine ganz eigenartige Bedeutung.**)

*) Ueber einer Seitenthür befindet sich im Rundbogen ein Fries mit guten Thierdarstellungen.

**) Das Taufbecken in Vicofertile bei Parma, das ich nicht gesehen habe, scheint auf ähnlicher Stufe zu stehen. Es ist rund, und seine Reliefs stellen die Weihung des Wassers dar. Lopez: Il battistero di Parma. Parma 1864. S. 294.

Die oberitalische Plastik im Ausgang der romanischen Epoche.

Wie sehr die Grösse des Benedetto Antelami auf seiner Persönlichkeit, auf dem geistigen Gehalt seiner Werke beruhte, also auf etwas, was sich nicht durch Lehre und Beispiel übertragen lässt, das wird noch besonders klar durch den Umstand, dass er keine Schule hinterlassen hat. Das rein Formale trat bei ihm so sehr zurück, und er legte an und für sich so wenig Werth darauf, dass darin keine Erbschaft bei ihm anzutreten war. Auch seine Form mit ihren von überall her, von der Antike, vom Altchristlichen oder Frühbyzantinischen, von seinen oberitalischen Vorläufern, von Frankreich, zusammengeholten Elementen war ganz auf seine Person zugeschnitten, und seine Gehilfen, welche wir besonders an San Donnino kennen gelernt haben, mussten sich ihr vollständig anbequemen. Einem Mann, dessen Persönlichkeit einen so starken Druck ausübt, wie es bei Benedetto der Fall war, unterstellen sich fast nie wirklich bedeutende Talente, und so war unter den Gehilfen Benedettos keiner bedeutend genug, um die Kunst des Meisters fortzupflanzen. Nach ihm sinkt die oberitalische Plastik plötzlich von ihrer Höhe herab und lenkt ausserdem für den Rest der romanischen Epoche in ganz andere Bahnen.

Noch mehr als die in Benedettos künstlerischer Eigenart beruhenden Gründe bewirkten die allgemeinen Verhältnisse den Niedergang der Kunst. Die Freiheit der oberitalischen Städte war im Konstanzer Frieden bestätigt worden, aber die Bürger, welche sie in so schweren Kämpfen errungen hatten, sollten sie nicht lange geniessen. Während der wachsenden Macht der Städte hatte es der Landadel für gut befunden, allmählig in die Städte überzusiedeln und sich dort festungsartige Häuser zu erbauen. Es war natürlich, dass das Uebergewicht der Verwaltung immer mehr in die Hände dieses Adels kam. Nachdem die Städte sich gänzlich befreit hatten, trat der Adel in den einzelnen Gemeinwesen immer deutlicher mit dem Anspruch auf Herrschaft hervor, und es entspannen sich erbitterte Kämpfe zwischen ihm und dem Bürgerthum. Diese hätten schliesslich zu aristokratischen Republiken geführt, wenn nicht die Adelsgeschlechter sich auch unter einander befehdet hätten. So entstand der heftigste Kampf aller gegen alle, welcher keine festen und sicheren Verhältnisse aufkommen liess. Eben solche Verwirrung herrschte in religiöser Beziehung. Das Selbstgefühl der Oberitaliker stellte sich der herrschenden Kirche gegenüber und führte zu Ketzerei und zu einer Freigeisterei, welche so weit ging, die Bannflüche des Papstes zu missachten. Aber keine dieser Bewegungen war stark genug, die Oberhand zu gewinnen. Dazu kam, dass die einzelnen Städte ihre Waffen, mit welchen sie ihre Unabhängigkeit von der Fremdherrschaft errungen, jetzt gegen einander kehrten und in zahllose Einzelkriege verwickelt wurden. In diesem allgemeinen Chaos gelang es einzelnen kraftvollen Männern und Familien, sich zur Alleinherrschaft aufzuschwingen, so entstanden die Gewaltherrschaften der Ezzeline in Verona, der Este in Ferrara, der

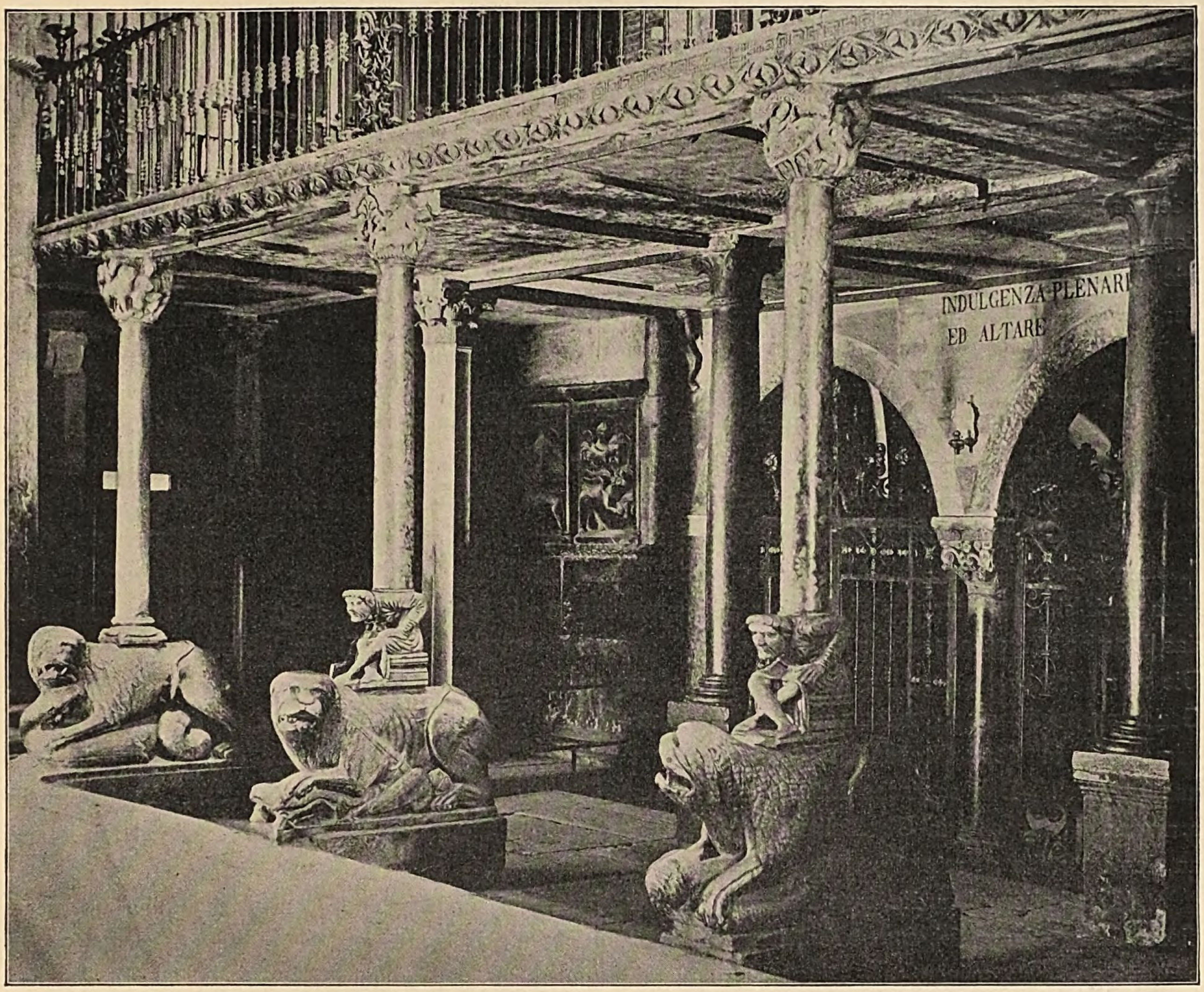


Abb. 52: Niedergang zur Krypta im Dom zu Modena mit den Resten einer Kanzel.

della Tore in Mailand, der Bagnocavallo in Ravenna, der Manfredi in Faenza, der Malatesta in Rimini. Auf diesem zerrissenen und schliesslich nur durch Gewaltthat befestigten Boden fand die Kunst keine Stätte mehr. Die frische Spitze der Entwicklung, welche bis zu Benedetto Antelami empor geführt, brach ab, das Neue, was aufspross, war ganz anderer Art und trug mit wenigen Ausnahmen die deutlichsten Kennzeichen greisenhafter Impotenz an sich.

Im Dom zu Modena führte, wie schon Seite 47 erwähnt, zum Chor ursprünglich eine Mitteltreppe empor und der Chor war kürzer. Um das Jahr 1600 wurde die Mitteltreppe zerstört, die Krypta und somit der Chor nach vorn in die Schiffe hinein verlängert, wodurch eine Art von Vorhalle der Krypta entstanden ist. Dabei verwendete man die Trümmer dessen, was man zerstörte. Zu beiden Seiten der Mitteltreppe standen nämlich zwei Kanzeln, deren Reliefs jetzt an der Wand der eigentlichen Krypta und im rechten Seitenschiff des Chors eingemauert sind.*) Rohault de Fleury muthmasst

*) Dartein, welcher S. 429 ff. diese Notizen beibringt, scheidet die ein Jahrhundert auseinander liegenden Reliefs der beiden verschiedenen Kanzeln nicht von einander.

mit vollkommenem Recht, dass die vier Mittelsäulen des jetzigen Kryptaeingangs mit ihren figurirten Kapitellen und die Löwen, beziehungsweise Löwen und Männer, auf deren Rücken sie ruhen, von der einen Kanzel stammen (Abb. 52). Zu der Brüstung derselben Kanzel gehörten 1. und 2. Die Reliefs mit den vier Evangelistensymbolen, welche jetzt an der ursprünglichen Vorderwand der Krypta links vom Eingang eingemauert sind; 3. und 4. Die Reliefs mit den vier Kirchenvätern, zu denen Engel oder Tauben herabschweben, ebenda rechts; 5. Das Relief mit dem thronenden und segnenden Christus, das jetzt in der Wand der Nebenapsis links vom Chor angebracht ist; 6. Das Relief, welches darstellt, wie Christus die schlafenden Apostel (nur zwei) am Oelberg weckt, in einer Reihe mit den Reliefs von der zweiten Kanzel im rechten Seitenschiff des Chors eingemauert.*) Die beiden zuletzt genannten Reliefplatten enthalten jede nur ein Feld der Brüstung, die beiden zuerst genannten je zwei, so dass also 6 Felder vorhanden waren. Die Relieftafeln sind etwas nach vorn gewölbt. Die vier Löwen, welche einen Drachen, der seinen Besieger in die Kehle beisst, einen Ritter und sein Pferd, einen Ritter und einen Stier zermalmen, übertreffen an Pathos der Wildheit alle andern bisher in der romanischen Skulptur gebildeten und verkünden somit das Herannahen des gothischen Zeitalters, welches in den Löwen des Giovanni Pisano den Ausdruck der Erregtheit noch steigerte. Die Trägerfiguren auf dem Rücken der beiden mittelsten Löwen beweisen, dass der Künstler die Arbeiten des Nikolaus studirt hat, aber auch sie sind einen Schritt weiter gegangen, indem die Linien bewegter geworden sind und mehr das Elastische im Tragen der Last als die ruhige Masse und unerschütterlicher Widerstand betont sind. Die vier Kirchenväter an der Brüstung sind plumpe, derbknochige Gestalten mit grossen Füssen, ihre Gesichter haben eine gewisse anziehende Gutmüthigkeit. Trotzdem bestrebt sich der Bildner, wie namentlich in dem thronenden Christus bemerkbar ist, bei der Gewandung den klassischen Fall nachzuahmen. Das seelische Leben ist in diesen Figuren weit hinter den früheren Leistungen der romanischen Epoche in Oberitalien zurückgeblieben, und befangene Starrheit und Aeusserlichkeit sind an dessen Stelle getreten.**)

Wir haben über die Entstehungszeit dieser Kanzel in Modena ebenso wie über die andern in dieser Besprechung folgenden Arbeiten keine Nachrichten. Wir müssen daher darauf verzichten, sie chronologisch zu ordnen, und können ihre Zugehörigkeit zur spätromanischen Epoche nur aus künstlerischen Gründen bestimmen. Das Pathos in den Löwen von dieser Kanzel steht ganz vereinzelt da, auch die Tägerfiguren, welche bisher ein so beliebtes Motiv in der oberitalischen Plastik waren, kommen nicht mehr vor. Dagegen findet sich ein äusserliches Antikisiren, wie wir es in den Reliefs der Kanzelbrüstung kennen gelernt haben, in den oberitalischen Skulpturen vom Ausgang der romanischen Epoche ganz allgemein wieder, zuweilen geht damit Hand in Hand eine naturalistische Bildung der Köpfe.

Das 13. Jahrhundert war für ganz Italien ein Zeitalter des Antikisirens. In Toscana war die Architektur damit schon früher vorangegangen, wie die einzelnen Bauglieder am Dom zu Pisa, an San Miniato, Santi Apostoli, am Baptisterium zu Florenz, an der Fassade der Badia bei Fiesole, der Dom zu Empoli beweisen. Im 13. Jahrhundert hob dann in der Gegend von Rom die Künstlerfamilie der Cosmaten diese antikisirende Richtung auf eine noch höhere Stufe, in der Vorhalle der Kirche zu Cività Castellana, in den Klosterhöfen von Santa Scholastica, zu Subiaco, zu Sassovivo bei Foligno, von San

*) Zu der zweiten Kanzel gehörten folgende jetzt im rechten Seitenschiff des Chors eingemauerte Reliefs: Fusswaschung, Abendmahl, Judaskuss, Christus vor Pilatus und Geisselung, Kreuztragung, Petrus und die Magd, Judas erhält die Silberlinge. Es sind naturalistische Arbeiten des 14. Jahrhunderts.

**) Dass auch in Modena noch in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts die rein natürliche Richtung der Kunst herrschte, zeigt uns das kleine Standbild an der Ecke des Palazzo Communale, das die Buona vorstellen soll, eine Dame, die sich in der Hungersnoth des Jahres 1178 sehr wohlthätig gezeigt hatte. Sie steht steif und ungelenk da mit viel zu kleinem Kopf, aber das Gesicht hat sicherlich eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Leben und wird durch ein freundliches Lächeln belebt. Für die Gewandung ist kein älteres Vorbild benutzt, sondern sie legt sich um den Oberkörper ganz glatt und fällt unten in ganz schmalen Parallelfalten herab.

Giovanni in Laterano und San Paolo fuori le Mura bei Rom. Mit demselben an der Antike gebildeten feinkünstlerischen Gefühl schufen die Cosmaten ihre in der Farbe und geometrischen Zeichnung so herrlichen Steinmosaiken. In der Skulptur erhob sich gegen das Ende des Jahrhunderts der Cosmat Giovanni unter Einfluss der Antike zu so hohen Leistungen, dass er in seinen Grabmälern an die Höhe der Vollendung streifte, in der Schönheit der Anordnung mit guten antiken Werken und im Bildniss mit der so hoch stehenden antikrömischen Bildnissplastik wetteiferte. In Unteritalien brach mit dem genialen Hohenstaufenkaiser Friedrich II. ein Zeitalter des Antikisirens an, wie die schönen Augustalen beweisen, Goldmünzen mit dem Kopf des Kaisers und einem Adler, die in Messina und Brindisi geprägt wurden, auch legen die Büsten, welche den Oberrichter Taddeo da Sessa und den Kanzler Pietro delle Vigne darstellen sollen, und der Kopf der Capua im Museum zu Capua Zeugniss davon ab, ebenso wie die Kanzel von Altamura, in welcher z. B. der Kindermord nach dem Vorbild einer antiken bakchischen Scene gearbeitet ist. In Pisa bedeutet Niccolò Pisano nur die Fortsetzung und höchste Erhebung der antikisirenden Richtung, welche mit dem Bau des Doms begonnen hatte.

So ist also die Antike im 13. Jahrhundert die Losung an den Hauptkunststätten des ganzen Landes, und Oberitalien, welches im 12. Jahrhundert eine so starke Sonderart innerhalb der italischen Skulptur gebildet hatte, wurde ebenfalls davon ergriffen. Hier in Oberitalien war aber die antike Tradition bei weitem nicht so stark wie in Toscana, Rom und Unteritalien, ausserdem lag das rein Formale, wie wir gesehen haben, den oberitalischen Künstlern sehr fern, daher konnte das Verständniss der Antike hier nur gering sein. Rein äusserlich wurden die Haltung und Gewandung antiker Figuren, missverstanden die Gesetze des antiken Reliefs nachgeahmt, und es kam zu einem nüchternen, leeren, völlig seelenlosen, steifen und starren Klassicismus; damit verbindet sich oft ein vulgäres Element, welches aus der Verbildung des echt Volksthümlichen in der Kunst Wilhelms und Benedettos entstanden ist, zuweilen aber kommt trotz der trockenen und unlebendigen Form doch eine Harmonie zustande, welche von Gefühl für das Ganze und für Schönheit zeugt.

Werke von antikisirender, korrekter und harmonischer Form mit idealistischen, aber ausdruckslosen Köpfen sind folgende:

1. In der Mitte der Kirche San Sepolcro von dem Kirchenkomplex Santo Stefano zu Bologna erhebt sich ein hoher Altarunterbau, und an dessen Rückseite sind drei Reliefplatten angebracht, welche zusammen die Marien am Grabe darstellen. Auf der mittleren Platte sitzt der Engel auf dem Grabe, links stehen die drei Marien, rechts sind drei schlafende Wächter dargestellt.

2. In der Cappella della Consolazione desselben Kirchenkomplexes ist in die Mauer eingelassen ein Relief mit einem jugendlichen Heiligen, welcher mit bedeckten Händen ein Kästchen darbringt.

3. Die Reliefs des thronenden Christus und die vier Evangelistensymbole ganz oben an der Fassade des Domes zu Modena und der Engel, welcher als Akrotherion auf der Spitze des Giebels steht. Zugleich aber ist die Form nüchtern und bar jedes seelischen Ausdrucks.

4. Das Reliefbrustbild des heiligen Ambrosius in Medaillon im rechten Seitenschiff von Sant' Ambrogio zu Mailand.

5. Darbringung im Tempel, Relief in einem Zimmer neben der Sakristei der Domes zu Ferrara.

6. Reliefs mit den vier Evangelistensymbolen und einer Prozession mit einem Madonnenbild aussen an der Seitenwand von Santa Maria Beltrade zu Mailand.

7. Das Glücksrad, welches die Fensterrose an der Fassade von San Zeno zu Verona bildet. An der linken Seite ist daran ein Mensch im Aufsteigen begriffen, oben sitzt er, rechts fällt er herab, und unten liegt er todt. Dass der Verfertiger dieses Glücksrades Briolotus ist, darüber belehrt uns

eine Inschrift, welche sich auf einem Stein im Innern der Kirche rechts vom Eintretenden neben dem Taufbrunnen befindet:

Quisque Briolotum laudet, quia dona meretur.
Sublimis habet artificem commendat opus tam rite politum
Su(mmum) notat esse peritum hic fortunae fecit rotam.*)

8. Skulpturen in der spätrömischen Apsis von Borgo San Donnino. Auf Tafeln, welche in die durch die Rippen gebildeten Kappen der Halbkuppel eingelassen sind: der thronende Christus, die vier Evangelistensymbole und die Verkündigung. An den Kapitellen der Dienste, welche die Rippen tragen, ebenfalls kleine Skulpturen.

9. Relief an der Vorderseite des Altars im Baptisterium zu Parma. Selbst hier in dem Gebäude Benedettos und inmitten seiner plastischen Werke kein Nachklang seiner Kunst im späteren 13. Jahrhundert. Johannes der Täufer IŌHS BATISTA steht in der Mitte zwischen einem Priester SACERDOS und einem Leviten LEVITA. Johannes trägt langes Haar und langen Bart, er ist mit einem Fell bekleidet, in der Linken hält er ein Buch, die Rechte erhebt er redend gegen den Priester, der ebenfalls mit erhobener Hand eindringlich zu ihm spricht. Der Levit hebt staunend die Rechte und hält in der Linken ebenfalls ein Buch. Gemeint ist die Scene aus dem Evangelium Sankt Johannis Kap. 1, Vers 19—27: „Und das ist das Zeugniss Johannis, da die Juden sandten von Jerusalem Priester und Leviten, dass sie ihn fragten: wer bist du? Johannes antwortete ihnen und sprach: Ich taufe mit Wasser; aber er ist mitten unter euch getreten, den ihr nicht kennt. Der ist's, der nach mir kommen wird, welcher vor mir gewesen ist, dess ich nicht werth bin, dass ich seine Schuhriemen auflöse."

10. Ueber der Thür im Innern des Oratorio di S. Maria della Valle zu Cividale sind sechs gleichmässig neben einander stehende Figuren in Hochrelief angebracht. (Abb. 53.) Sie stellen die griechischen Heiligen Chrysogonos, Zoiles, Anastasia, Agape, Chionia, Irene dar. Bisher fälschlich ins 8. Jahrhundert, die Gründungszeit des zur Kirche gehörenden Klosters, gesetzt.**)

11. An der Aussenseite des kleinen Oratorio di San Pietro in archivolto neben dem Dom zu Verona befindet sich eine sitzende Petrusstatue unter romanischem Baldachin. Der Heilige trägt die einfache Papstkrone auf dem Haupt. Der Versuch, monumentale Würde zum Ausdruck zu bringen, ist durchaus geglückt.

In anderen Werken strebte man neben dem Antikisiren in Haltung und Gewandung die Naturwahrheit und das Volksthümliche der früheren oberitalischen Kunst an und sucht dieses zu erreichen durch naturalistische und vulgäre Köpfe, welche meist ebenso unlebendig ausdruckslos bleiben wie die Idealköpfe der vorgenannten Werke.

Derartige Werke sind folgende:

1. Ueberlebensgrosse, thronende Petrusstatue an der Fassade der Kirche von S. S. Pietro e Paolo des Kirchenkomplexes von Santo Stefano zu Bologna. Die Figur bildet eine derbe Masse, sie ist von einfachen Falten umflossen, welche die Würde und Ruhe der Antike nachahmen sollen. Dazu tritt in seltsamen Widerspruch das knotige, naturalistische Gesicht, mit strengem, finsterm Ausdruck, welches aus einer Weiterbildung der Kunst des Wilhelm von Modena entstanden ist.

Auf dem First des Baldachins über dem heiligen Petrus liegt ein die Zunge ausstreckender Löwe mit froschartigem Gesicht.

2. Solche froschartigen Löwen kommen auch sonst in Bologna öfters vor. Einer sitzt auf dem Geländer der Treppe, welche zu dem hohen Altarunterbau in der Kirche San Sepolcro des

*) Giov. Orti Manara S. 17.
**) d' Orlandi: Il tempietto di S. M. in Valle in Cividale [Udine 1858] war mir nicht zugänglich.

Komplexes von Santo Sefano empor führt. Andere sind im Dom. Zwei grosse Löwen aus rothem Marmor stehen im Innern der Kirche an der Fassadenwand. Beide tragen Weihwasserbecken auf Basen, auf denen früher Säulen gestanden haben; der eine hat einen Drachen, der andere ein unschuldiges Thier, das nicht mehr genau zu erkennen ist, zwischen den Tatzen. Eine ähnliche Löwin mit zwei Jungen an der Brust, ebenfalls aus rothem Marmor, hockt beim Ausgang aus dem rechten Querschiff und trägt jetzt ebenfalls ein Weihwasserbecken; dieses war ursprünglich der oberste Theil eines romanischen Kapitells, das an allen vier Seiten mit Drachen verziert ist. Die Körper der Thiere und ihre Bewegung sind nicht im mindesten verstanden, und die einzige Wirkung ist die einer kräftigen Masse. Die Füsse und der Kopf sind viel zu klein, ausserdem haben diese Thiere das Spiessbürgerliche, welches der oberitalischen Kunst vielfach anhaftet, besonders stark ausgeprägt. Auf solchen Löwen

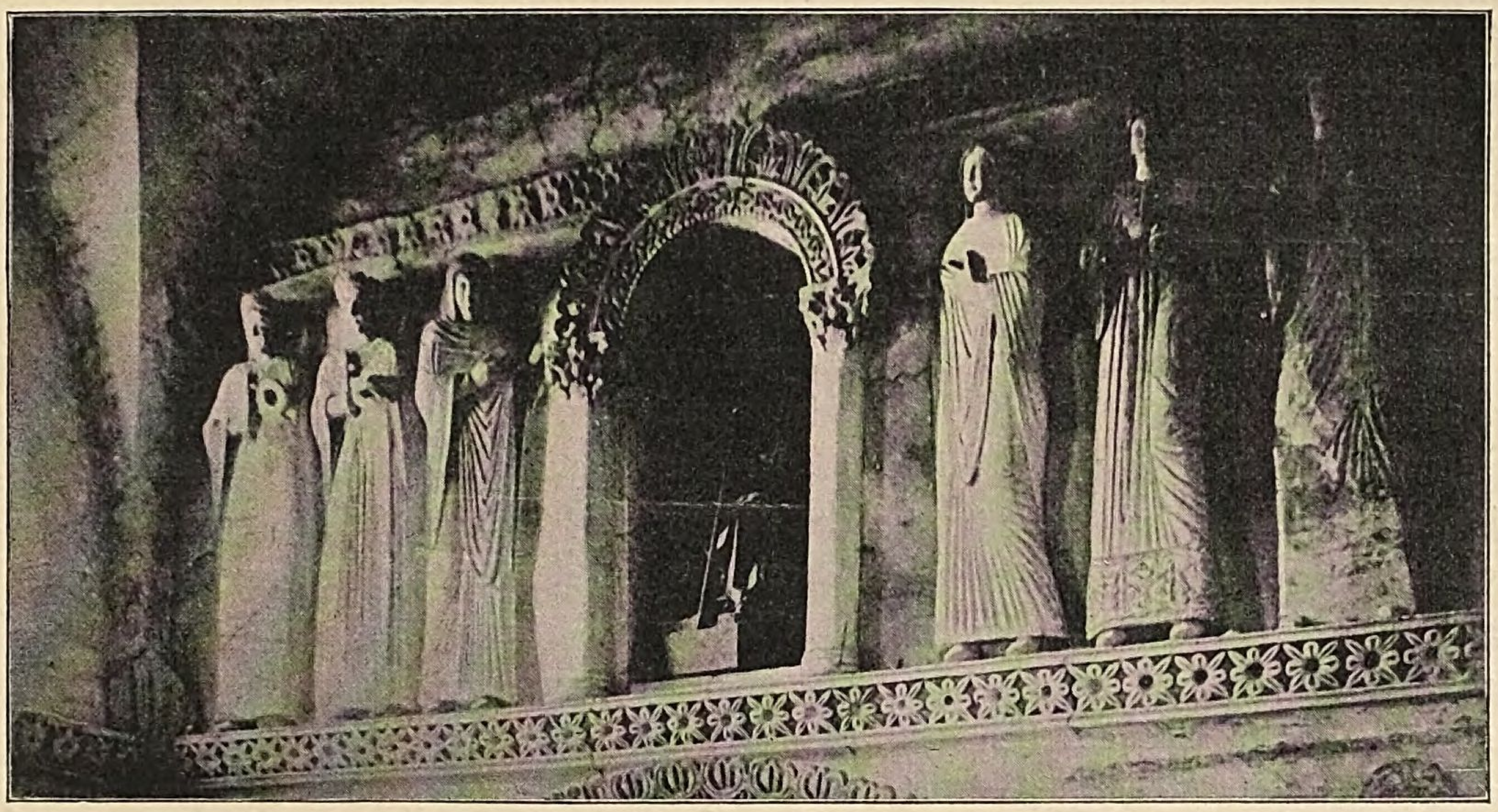


Abb. 53: Sechs Heiligenfiguren im Innern des Oratorio di Santa Maria della Valle zu Cividale.

ruhen auch die vier Säulen, welche den Sarkophag des Rollandino de' Romanzi vom Jahre 1284 auf dem Camposanto bei Bologna tragen. Damit erhalten wir auch eine ungefähre Zeitbestimmung für die übrigen Löwen.

3. Skulpturen am Portal der Abteikirche von Nonantola, des einst mächtigen Benediktinerklosters, in der Nähe von Modena. Der Architrav enthält eine Inschrift von vier Hexametern:

† SILVESTRI CELSI CECIDERVNT CVLMINA TĒPli
MILLE REDĒPTORIS LAPSIS VERTIGiNE SOLIS
ANNIS CENTENIS SEPTĒ NEC NON QVOQ DENIS.
QVOD REFICI MAGNOS CEPIT POST QVATVOR ANNOS.

Das Natürlichste wäre, die in diesen Versen enthaltene Jahreszahl als 1117 zu lesen. Dunkel bleibt es, was der Künstler mit dem Ausdruck post quattuor magnos annos gemeint hat. Berücksichtigen wir dieses sonderbare Adjectivum in Bezug auf die Zahl nicht weiter, und rechnen vier Jahre, dann kommen wir auf die Jahreszahl 1121 für den Wiederaufbau der Kirche. Dem aber widerspricht der Charakter der Skulpturen. Ausserdem haben wir Dokumente, welche einen Bau zu Anfang des 13. Jahrhunderts bezeugen. Diese werden von Tiraboschi herangezogen.*) In einem Vertrag über die Verpachtung

*) Girolamo Tiraboschi: Storia dell' augusta Badia di S. Silvestro di Nonantola, Modena 1784, Band I S. 123.

von Ländereien, welche durch den Abt Raimondo am 25. September 1215 abgeschlossen wurde, heisst es: „Et hec omnia predicta pro CX libris Bonon. in utilitate prefati Monasterii Sancti Silvestri posuisse, scilicet in emptione petrarum pro murare ecclesiam, et pro solvere domino Redolfino de tebaldis de salario placiti, quod habuit sacrista cum certis hominibus, ac de octoginta libris Bonon. securitatem fecerunt solvere eis a martio proximo antea quandocumque laboraverint ad laborerium dicte Ecclesiae, sicuti continebatur in Laudo facto a dicto domino Redolfino etc. Im Jahre 1215 also wurde an der Kirche gebaut, und ein anderes Dokument belehrt uns, dass der Bau im Jahre 1221 noch nicht beendet war. Dieses Dokument enthält die Erneuerung der Erbzinspacht einiger Grundstücke in Zola an das Kloster S. Procolo zu Bologna. Darin wird der erste Vertrag citirt, welcher über die Angelegenheit mit dem Abt Raimondo am 12. Juni 1221 abgeschlossen worden war. Es heisst darin, dass dieser Abt von den Mönchen von S. Procolo 30 Lire kekommen habe, quos omnes denarios predictus dominus Abbas confessus fuit se recepisse pro expendendis in Sacristia dicti Monasterii Nonantulani noviter refecta et reficienda. Tiraboschi schlägt nun vor, die Jahreszahl in der Architravinschrift nicht Tausend, einhundert, sieben und zehn zu lesen, sondern Tausend, einhundert und sieben mal zehn, was mit dem Wortlaut ganz gut zu vereinigen ist. Demnach wäre also die Kirche 1170 eingestürzt. Ferner glaubt er unter magni anni Jahrzehnte verstehen zu dürfen. Damit kommt er dann ganz richtig auf das Jahr 1210 als Zeitpunkt für den Wiederaufbau der Kirche. Aus der Urkunde vom Jahre 1215 zu folgern, dass der Bau in diesem Jahre erst begonnen wurde, wie Tiraboschi es thut, scheint mir nicht nöthig zu sein. Dass der Bau 40 Jahre lang hinausgeschoben blieb, stimmt ganz gut mit den Ueberlieferungen, welche wir über diese Periode in der Geschichte des Klosters besitzen. Sie war sehr unglücklich, und es dürfte kein Geld für die Erneuerung der Kirche vorhanden gewesen sein. Diese Dokumente und diese Hypothese können wir durch den künstlerischen Charakter der Portalskulpturen bestätigen. Sie gehören zweifellos der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an.

Schon die Löwen, auf welchen die Säulchen des in den oberen Theilen modernisirten Vorbaus ruhen, sind ohne das Vorbild des Benedetto Antelami undenkbar. Sie sind vielmehr ein Beispiel dafür, dass Benedetto grade in diesen Thieren ein oft nachgeahmtes Muster geschaffen hatte. Im Tympanon (Abb. 54), das von einer halbrunden Borde von Rankenwerk mit Thieren umfasst wird, sind dargestellt der thronende und segnende Erlöser zwischen zwei Engeln, die je ein Scepter und einen wohl die Weltkugel ersetzenden runden Teller mit Rosette halten, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Jede Figur ist auf einer besonderen Platte gearbeitet und eingemauert, die Evangelistensymbole liegen in runden vertieften Medaillons. Im Fall der Gewänder, die mit sehr reichen Falten versehen sind, ist die Antike zum Muster genommen, das Gesicht des Heilands ist regelmässig und idealisirt, während die Engel mehr naturalistische und derbere Köpfe erhalten haben. Sie sind auch nicht unlebendig, während das Antlitz Christi leblos und starr ist.

Die Vorderseite der Thürpfosten ist mit Scenen in kleinen viereckigen Feldern belegt, die oben durch je zwei Rundbogen eingefasst sind. Auf den untersten Feldern stehen je zwei Heilige einander gegenüber, in den oberen Feldern ist rechts die Jugendgeschichte des Heilandes: Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Aufforderung an Joseph zur Flucht nach Aegypten dargestellt (Abb. 55). Am linken Pfosten scheint die Geschichte des heiligen Sylvester vorgeführt zu sein. Die einzelnen Felder wirken wie aufgelegte Elfenbeinplatten, und auch der Reliefstil kann seine Ableitung von Elfenbeinvorlagen nicht verleugnen. Der Ausdruck der Gesichter ist nicht unlebendig, so dass sich in diesen Arbeiten noch eine bessere Tradition der seelischen Belebung erhalten hat. Sie sind ja auch ganz zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden und bilden so gewissermassen den Uebergang von der lebensvollen Kunst des 12. zur eklektischen und starren des 13. Jahrhunderts. Während die Köpfe noch lebendig sind, spricht sich das sorgfältige antikisirende

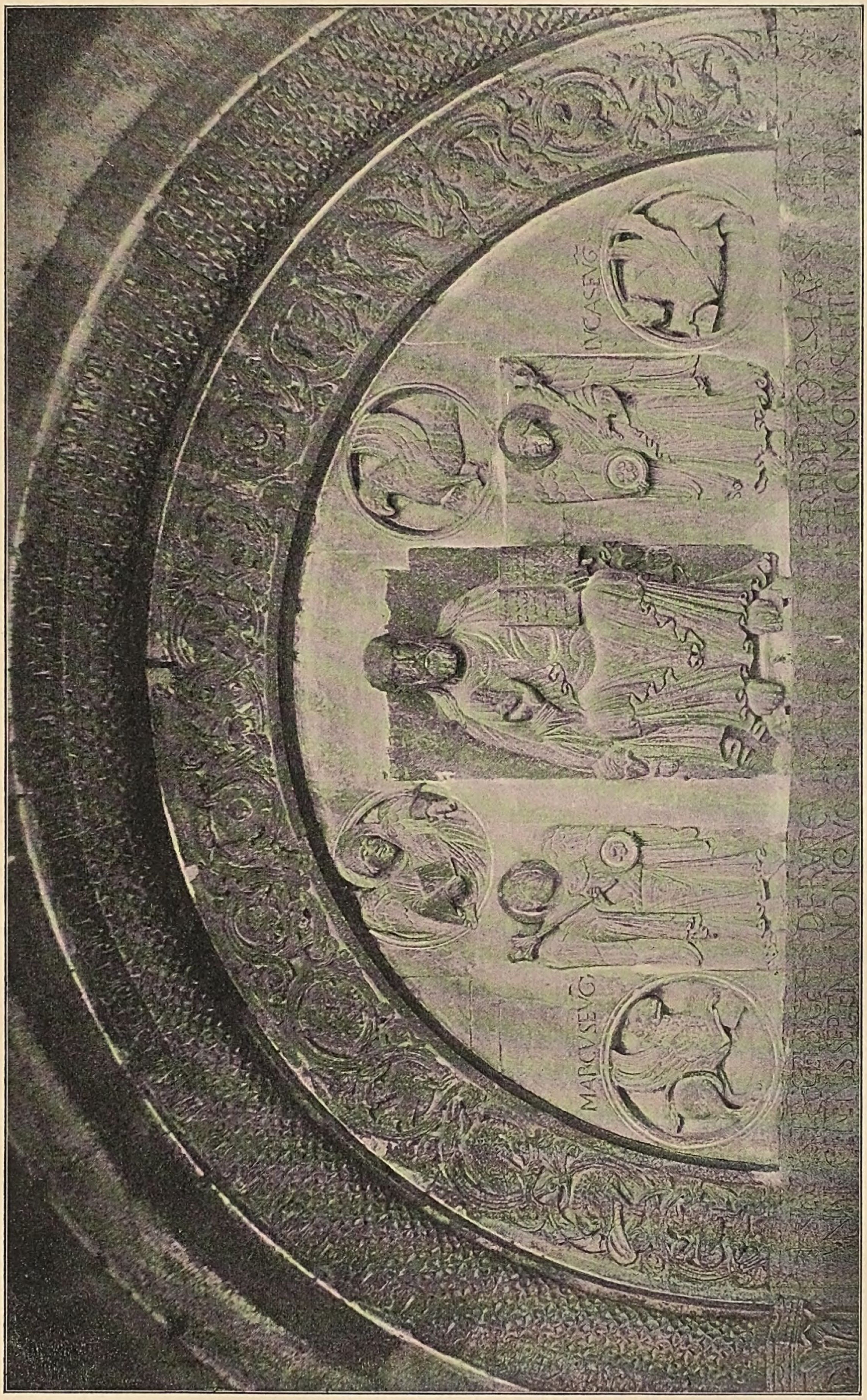


Abb. 54: Tympanon an S. Silvestro zu Nonantola.

Studium in der Gewandung aus. Die Vorbilder für die Pfostenreliefs sind frühchristliche Elfenbeinarbeiten gewesen.

4. Ein sehr bezeichnendes Beispiel für die oberitalische Plastik des 13. Jahrhunderts ist das **Tympanon des Hauptportals am Dom zu Monza,** welches bisher immer, um viele Jahrhunderte zu früh, in die Zeit der Königin Theudelinde gesetzt worden ist (Abb. 56). Das Feld ist in zwei übereinander liegende Streifen geschieden. Im obersten Feld ist eine königliche Familie dargestellt, welche Johannes dem Täufer, dem Titularheiligen der Kirche, Weihegeschenke darbringt. Voran schreitet eine Königin mit einer Votivkrone, die durch ein Kreuz überragt wird, in den Händen. Hinter ihr steht eine vornehme Frau, welche verehrend die Hände erhebt, hinter ihr ein Jüngling mit einem Kelch als Opfergabe in der Hand, zuletzt in der Reihe kniet ein ritterlich gekleideter Mann, ebenfalls die Hände verehrend erhebend. Zu beiden Seiten der Figuren ist der zum Theil noch erhaltene Domschatz von Monza abgebildet, drei Votivkronen, vier Kelche, ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz und die berühmte goldene Henne mit den sieben Küchlein. Es liegt kein Grund vor, an der Tradition zu zweifeln, dass hier die Königin Theudelinde mit ihrer Familie dargestellt ist, nur ist das Relief nicht zu ihrer Zeit gearbeitet. In dem unteren Streifen ist im Mittelfeld die Taufe Christi dargestellt. In der Mitte steht Christus, die Rechte segnend erhebend, bis zur Mitte seines Körpers steigt der Jordan empor. Noch im obern Streifen fliegt eine Taube zu ihm herab; sie hält ein Fläschchen im Schnabel und giesst dessen Inhalt auf Christi Haupt herab. Links neben dem Heiland steht Johannes, die Linke auf Christi Haupt legend und in der Rechten ein kleines Gefäss (Salbfläschchen) haltend. Rechts von Christus steht ein Engel mit einem kurzen Scepter in der Hand. Diese Mittelscene wird von zwei Bäumen eingerahmt. Ausserhalb der Bäume stehen ein Mann und eine Frau mit Heiligenscheinen. In den beiden Feldern zu äusserst links und rechts die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus neben Bäumen, welche die Ecken ausfüllen.

Der besondere Geist der oberitalischen Plastik spricht sich in der Freiheit der Tradition gegenüber aus, denn die Taube mit dem Fläschchen kommt in keiner anderen Darstellung vor und ist handgreiflich, wie es das oberitalische Volk liebt. Auch das Salbfläschchen des Johannes ist eine Neueinführung des Künstlers. In eigenthümlichem Gegensatz steht die nach der Weise des 13. Jahrhunderts sorgfältig studirte Gewandung mit den naturalistischen vulgären Köpfen. Dass bei der Gewandung antike Muster vorgelegen haben, zeigt besonders deutlich die Frauengestalt hinter Johannes, das Motiv, mit dem rechten Unterarm die emporgenommene Gewandfalte an den Körper zu pressen, kommt häufiger in der Antike vor. Aber der Künstler ist doch kein blosser Kopist, sondern hat möglichst einfache und übersichtliche Faltenmotive aufgesucht, welche einen natürlichen Eindruck hervorbringen. Das Nackte bei Christus und Johannes ist nicht nur an der Antike studirt, sondern auch die Natur zu Rathe gezogen, wodurch das Eckige und Steife der Bewegung entstanden ist. Die



Abb. 55: Reliefs am rechten Thürpfosten von San Silvestro zu Nonantola.

königlichen Personen der obern Reihe tragen die Gewandung des 13. Jahrhunderts, und das Fell des Johannes bezeugt eifriges Streben nach Natürlichkeit. Ebenfalls dem möglichst natürlichen Eindruck zu Liebe sind die vulgären Köpfe mit den derben knochigen Gesichtern erfunden. Dasselbe Streben nach Natürlichkeit tritt uns auch im Laub der Bäume und in der Angabe des felsigen Untergrundes entgegen, an einem der Bäume rankt sich sogar eine Weinrebe empor. Grade bei denjenigen Personen, bei welchen die meiste Ursache zu bildnissartiger Gestaltung vorhanden gewesen wäre, bei der königlichen Familie, sind die Köpfe am allgemeinsten gehalten, schon das hätte gegen die Zeit Theudelindes sprechen müssen. Das Relief hat die Kastenform mit glattem Hintergrund, welche bei der oberitalischen Plastik üblich war, und die Figuren sind in freiem Raum gedacht.

5. Ebensowenig wie das Tympanon am Dom zu Monza ist die **silber-vergoldete Henne mit den sieben Küchlein** (Abb. 57), welche angeblich die Königin Theudelinde und ihre sieben Provinzen darstellen soll, im Schatz derselben Kirche ein Werk aus der Zeit der langobardischen Königin. Wenn es jener Zeit wirklich angehörte, so müsste es ein byzantinisches Werk sein, da wir die langobardische Kunst jetzt genugsam kennen, um ihr eine solche Arbeit nicht zutrauen zu dürfen. Wir haben es hier aber nicht mit den Formen einer ausgelebten Kunst, sondern mit einem mühsamen und studirten Eklekticismus zu thun, der keinen Fluss in der Bewegung, keine natürliche Charakteristik des Gefieders, sondern peinliche Arbeit, steife Ungelenkheit und kein unmittelbares Lebensgefühl zur Folge gehabt hat. Allerdings erscheinen die Vögel verhältnissmässig lebendig, aber das kommt doch nur daher, dass wir bei Thieren in der Beziehung geringere Ansprüche machen als bei Menschen. Unterstützt wird die Behauptung von der späteren Entstehung des Werkes dadurch, dass es in den beiden Inventaren des Berengar nicht erwähnt wird, sondern erst in dem Inventar vom Jahre 1275 auftaucht. Der Name Theudelinde als Stifterin wird zuerst vom Inventar des Jahres 1613 genannt.*) Auch stellt das Werk jedenfalls nicht die Königin Theudelinde und ihre sieben Provinzen dar, denn das wäre ein ganz moderner Gedanke, der auch nicht einmal dem hohen Mittelalter angehören kann. Das Inventar von 1275 spricht nur von 6 Küchlein. Dass die Arbeit nicht unberührt ist, davon zeugt die moderne Kupferplatte, auf welcher die Vögel jetzt stehen. Die trockne und nüchterne Form und die anderen angeführten Merkmale weisen die Arbeit in das 13. Jahrhundert, und wir können dieser Datirung noch durch einen Vergleich mit dem Pult tragenden Adler an der Kanzel des Guido da Como in San Bartolomeo in Pantano zu Pistoja zu Hülfe kommen (vergl. Abb. 66). Die Angabe des Gefieders ist bei dem Adler und bei der Henne von Monza sehr gleichartig, und das Trocken-Nüchterne ist bei beiden dasselbe, nur dass die Henne dem Adler an Kunstwerth bedeutend überlegen ist.

6. **Ciborium über dem Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand** (Abb. 58). Das Ciborium ruht auf vier Porphyrsäulen, welche kräftige Kapitelle haben. Die Bedachung hat nach den vier Seiten Giebel, welche unten rundbogig ausgeschnitten sind und oben dreieckig endigen. An den Ecken über den Kapitellen sitzen vier Adler. Ueber den Säulen steigen an den Kanten der Bedachung flache Pilaster auf, welche mit Ranken verziert sind. Die Ranken entspringen an der Vorder- und Rückseite aus Vasen, an den Nebenseiten aus einem Knollen von Akanthus. Die Kapitelle der Pilaster sind mit Akanthuslaub verziert. Die Rundbogen werden durch Ornamentstreifen umrahmt.

An der Vorderseite thront in der Mitte Christus. Er übergiebt Petrus die Schlüssel und Paulus ein Buch, in dem die Worte stehen: Accipe librum sapientiae. Die beiden Apostel empfangen die Gaben mit bedeckten Händen.

*) Diese Daten werden von X. Barbier de Montault im Archivio storico dell' arte 1891 S. 243 beigebracht. Er spricht aber keinen Zweifel an der herkömmlichen Datirung des Werkes aus.



Abb. 56: Tympanon über dem Hauptportal des Doms zu Monza.

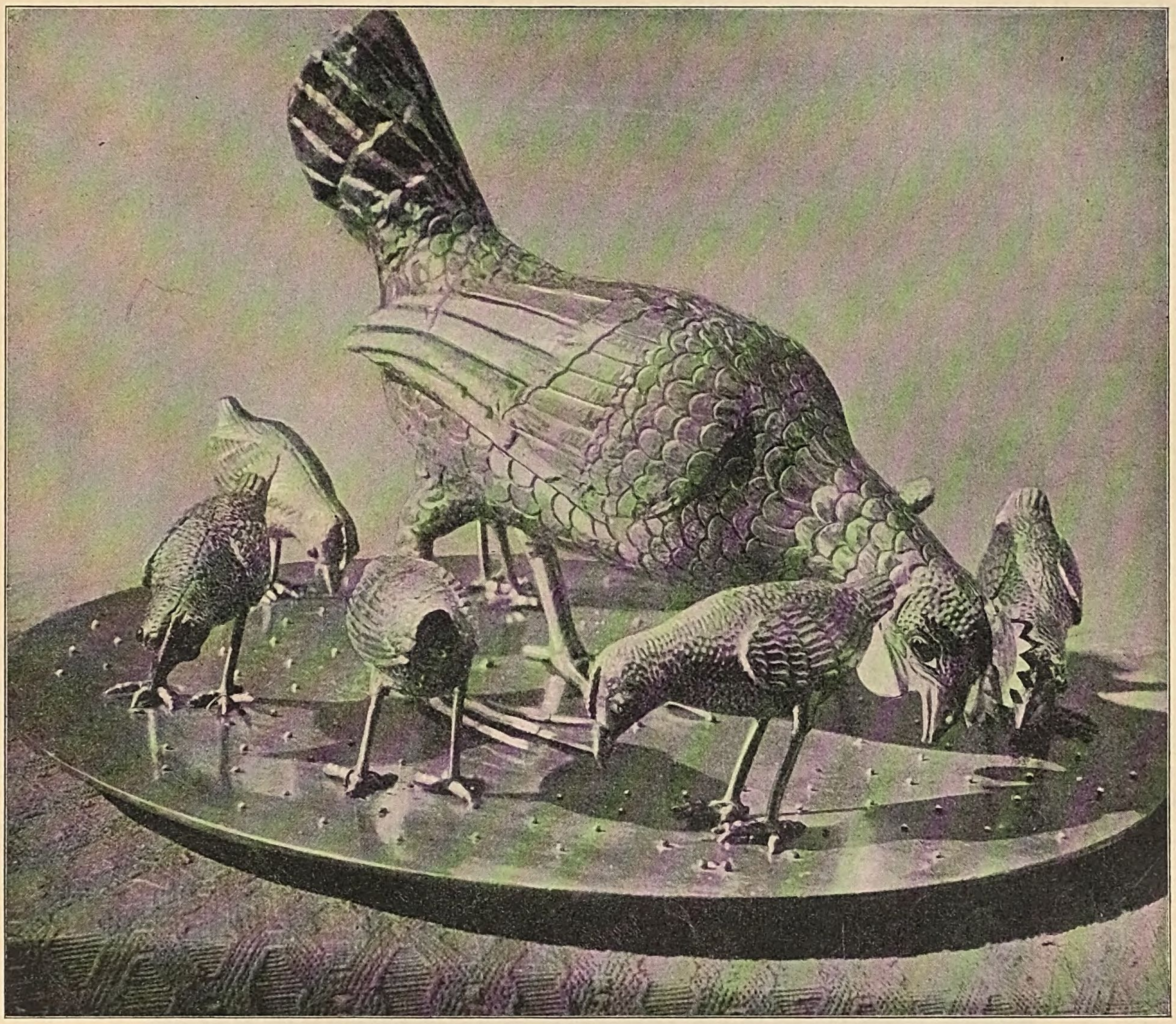


Abb. 57: Silbervergoldete Henne mit den sieben Küchlein. Monza, Domschatz.

An der rechten Seite steht in der Mitte einer der Heiligen Gervasius oder Protasius, er hält in der Linken ein Buch und segnet mit der Rechten. Eine von oben herablangende Hand setzt ihm eine Krone auf. Zu seinen beiden Seiten stehen zwei Mailänder Bürger in gebückter Stellung, die Hände flehend erhoben.

An der linken Seite steht in der Mitte der andere der beiden heiligen Brüder. In der Linken hält er eine Krone, die Rechte erhebt er sprechend. Ueber seinem Kopf schwebt eine Taube. Zu seinen beiden Seiten befinden sich, ebenfalls in gebückter Stellung, zwei Frauen.

Rückseite. In der Mitte steht der heilige Ambrosius. Er hat eine mützenartige Krone auf dem Haupt und segnet mit der rechten Hand. Ueber seinem Kopf erscheint die Halbfigur eines Engels. Vor ihm verneigen sich zwei schwarz gekleidete Diakonen, von denen der links das Modell des Ciboriums in der Hand trägt, um es dem Heiligen darzubringen. Zwischen ihnen und dem heiligen Ambrosius stehen die Heiligen Protasius und Gervasius, welche sie empfehlen, den einen Arm zärtlich um sie gelegt, die andere Hand sprechend zu der Mittelfigur erhoben.

Das ganze Ciborium ist reich bemalt. Gesichter und Hände sind fleischfarbig, Haare und Bart

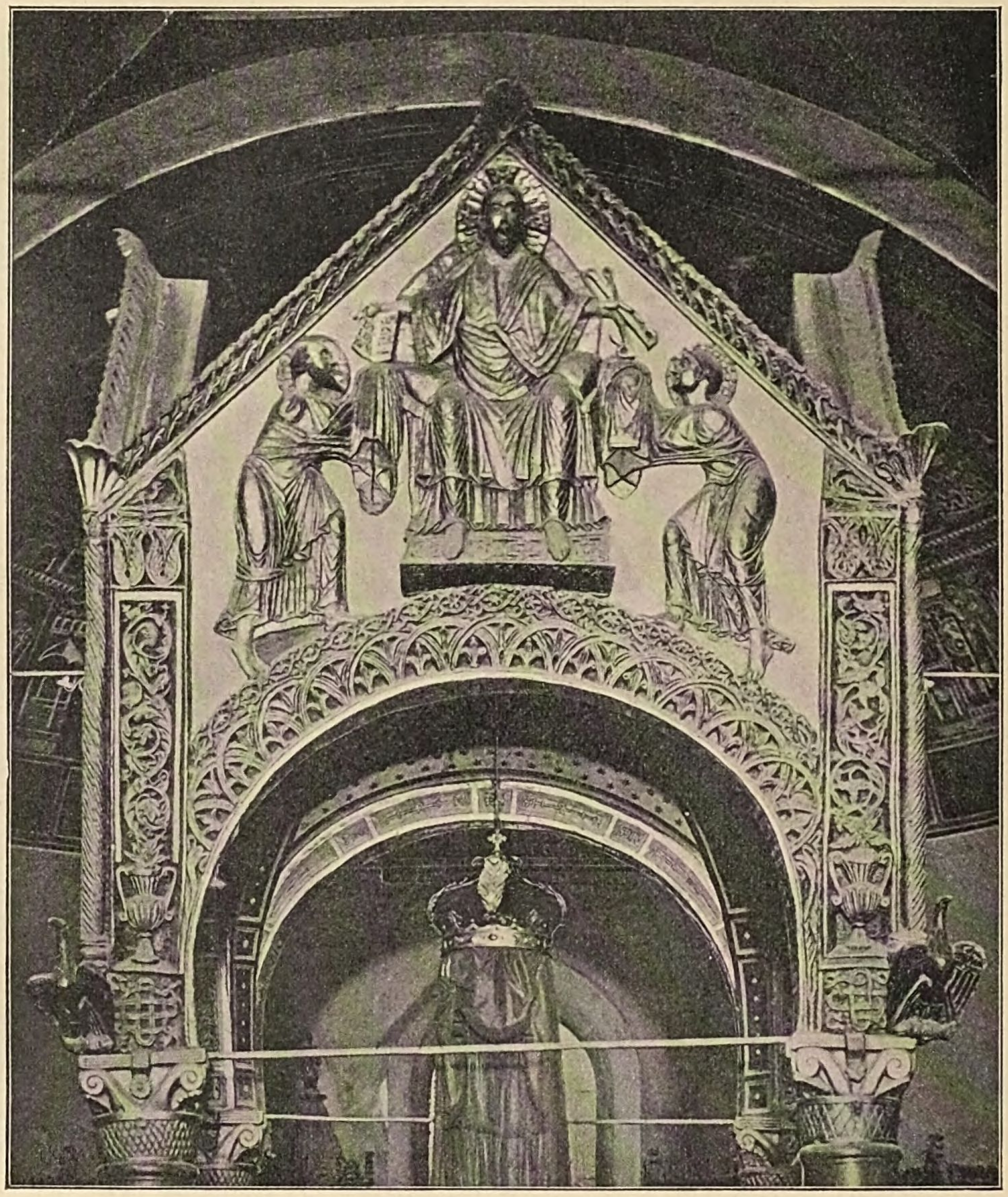


Abb. 58: Oberer Theil des Ciboriums über dem Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Vorderseite.

braun, die Gewänder und Ornamente vergoldet, die Strümpfe der Männer auf den Seitengiebeln roth und die Schuhe schwarz. Der Grund ist blau.

Bis vor kurzem hat man dieses Ciborium stets für ein Werk aus der Zeit des Bischofs Angilbert II., also des 9. Jahrhunderts, gehalten. In meinem Vortrag über die Spuren der Langobarden habe ich bereits flüchtig darauf hingewiesen, dass das heutige Ciborium nicht mehr jenes alte sein kann. Schon die ganze Form weicht von den Ciborien, wie sie sonst während des ersten Jahrtausends in Uebung waren, ab. Ein Blick auf das Mosaik der Apsis, welches noch das alte des 9. Jahrhunderts ist, überzeugt uns vollends. Denn dort ist ganz rechts das Innere der Kirche Sant' Ambrogio abgebildet, und das Ciborium stellt sich als ein Bau dar, dessen Bedachung nach byzantinischer Weise oben rund gewölbt ist. (Abb. 59.) Wir haben im ersten Kapitel dieses Buches gesehen, dass die Plastik des 9. Jahrhunderts in Italien fast rein ornamental war und dass die Kunst nach langobardischem Geschmack damals dort herrschte, ein Werk wie das heutige Ciborium also unmöglich war.

Puricelli*) hat aus den Akten über einen Prozess zwischen den Mönchen und den Canonikern von Sant' Ambrogio festgestellt, dass kurz vor dem Jahre 1196 die Kuppel der Kirche einstürzte, die Kanzel zerschmetterte**), und dass das Gebäude auch sonst Schaden litt. Der Erzbischof Oberto da Terzago liess die Wiederherstellung der Kirche bald wieder in Angriff nehmen, aber erst sein Nachfolger Filippo da Lampugnano vollendete sie. Das Pontifikat des Oberto da Terzago dauerte nur 9 Monate und 5 Tage und endete mit seinem Tode am 16. Juni 1196. Am 14. Juli desselben Jahres wurde zu seinem Nachfolger Filippo da Lampugnano gewählt. Ein alter Codex des Klosters von Chiaravalle,

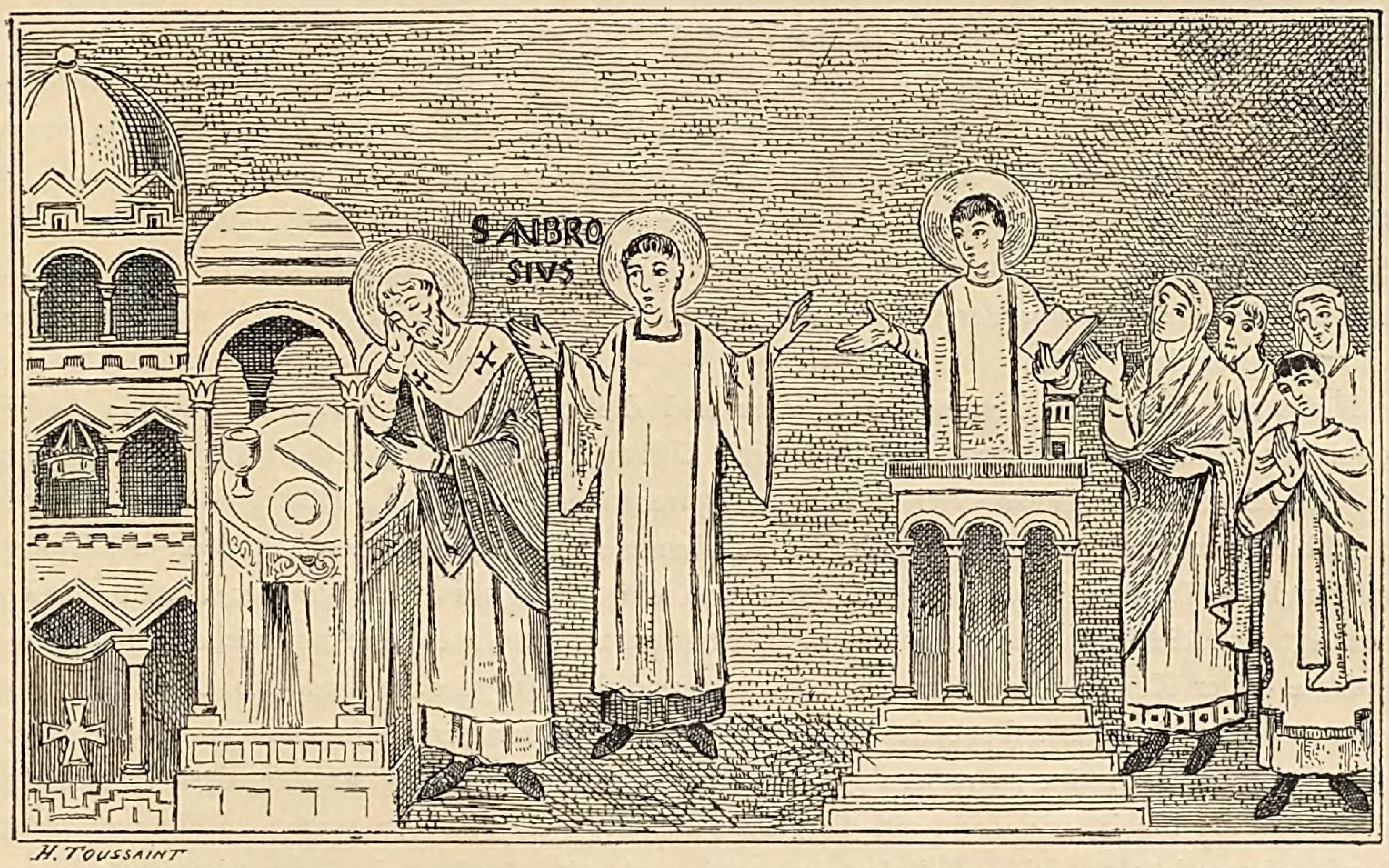


Abb. 59: Innenansicht von Sant' Ambrogio auf dem Apsismosaik dieser Kirche.
Nach Gustave Clausse: Basiliques et mosaiques chrétiennes. Paris 1893, I S. 401.

welcher von dem Abt Anselmus handelt, sagt, dass zu seiner Zeit im Jahre 1196 die Altäre von Sant' Ambrogio durch den Erzbischof Oberto da Terzago neu geweiht wurden.***) Um wieviel mehr als die Kanzel wird bei diesem Einsturz der Kuppel das Ciborium zerschmettert sein, da es grade darunter

*) Puricelli. Ambros. Num. 626 ff.

**) Die Kanzel wurde im Auftrag des damaligen Vorstehers der Kirche wieder hergestellt, wie eine Inschrift daran meldet:

† Gullielmus de Pomo superstes hujus ecclesie hoc opus multaque alia fieri fecit.

Aus dem oben erwähnten Prozess geht hervor, dass die Wiederherstellung im Jahre 1201 schon fertig war. Gullielmo da Pomo lässt sich nach Giulini noch im Jahre 1210 nachweisen. Die Dekoration der Kanzel enthält lauter Elemente, welche aus der oberitalischen Plastik des 12. Jahrhunderts bekannt sind. Es scheint, als wenn einzelne Fragmente von anders woher entlehnt sind. Die Gesammtform ist die gleiche wie die der alten Kanzel, was durch das im Text erwähnte Mosaikbild in der Apsis von Sant' Ambrogio bewiesen wird. Sie ruht ausser auf ihren Säulen auf einem sehr schönen altchristlichen Sarkophag. Auf einem Feld der Rückseite ist das heilige Abendmahl dargestellt. Christus sitzt mit nur 10 Jüngern hinter der Tafel, die reich mit Geschirr bedeckt ist, ebenso wie die Tafel bei dem Relief gleichen Gegenstandes aus Lodi vecchio. Giulio Ferrario, der die ganze Kanzel abbildet (Monumenti della basilica di Sant' Ambrogio in Milano, Mil. 1824) irrt, indem er die an der Kanzel dargestellte Scene für ein altchristliches Liebesmahl hält, da ein solches in der mittelalterlichen Plastik nirgends dargestellt wird. Vielleicht stammt das Relief anders woher und wurde Raummangels halber um zwei Figuren beschnitten.

***) Tempore huius, anno Millesimo centesimo nonagesimo sexto facta est consecratio altarium a Reverendissimo Domino Oberto de Terzaghis Archiepiscopo Mediolani. Giulini S. 89.

stand. Von dem alten Ciborium sind heute wahrscheinlich nur noch die Porphyrsäulen erhalten und die dazu gehörigen Kapitelle, welch' letztere genau mit andern Kapitellen des 9. Jahrhunderts übereinstimmen.*) Die allgemeine Form der Ciborienbedachung erinnert an die Ciborien des Arnolfo di Cambio in San Paolo fuori le mura und Santa Cecilia zu Rom, nur dass das Ciborium von Sant' Ambrogio viel einfacher ist. Es ist eine Vorstufe zu jenen, dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörenden Werken. Der Naturalismus in dem ornamentalen Laubwerk der Pilaster ist ein Vorbote der herannahenden Gothik, und das Gesims an den Dreiecksseiten der Giebel ist schon im Begriff, sich in gothische Krabben aufzulösen. Denselben Naturalismus wie das Ornament verrathen die Figuren auf den beiden Seitengiebeln. Da zeigt sich das Volk von Mailand vertreten durch zwei Männer und zwei Frauen in der Zeitgewandung. Auch die Köpfe sind namentlich bei den Männern vulgär und naturalistisch. Die Männer tragen einen bis an die Knie herabreichenden Kittel mit engen Aermeln, rothe Strümpfe, schwarze Schuhe, Mützen auf dem Kopf, der eine hat einen spitzen, der andere einen runden Bart. Die Frauen haben ein einfaches lang gegürtetes Gewand, welches gleichmässig von den Schultern bis auf die Füsse herabfällt mit sehr weiten und sehr langen Aermeln. Der Hinterkopf ist in ein Tuch gehüllt und die eine trägt darüber noch eine runde Mütze. Schon diese Tracht allein weist das Ciborium in das 13. Jahrhundert.

Nicht nur diese Gestalten aus dem Volk und die Diakonen, welche dem heiligen Ambrosius nahen, sind naturalistisch, sondern auch die Köpfe Christi, der Apostel und der Heiligen legen Zeugniss ab von demselben Naturalismus. Bei diesen Idealfiguren aber antikisirt der Künstler in der Gewandung. Diese ist hier sehr viel sorgfältiger studirt als bei den meisten anderen derartigen Werken, namentlich Christus und die beiden Apostel zeigen darin ein sehr gründliches Studium der Antike. Bei allen Figuren legt sich die Gewandung eng um die Glieder, auch da, wo es dem natürlichen Fall nach nicht sein könnte. Der Künstler hat spätantike Statuen und Reliefs gesehen und das Durchscheinen der Körper durch die wie nass anliegenden Gewänder von ihnen herübergenommen. In der Reliefart hat sich der Künstler der Antike zu nähern gesucht, aber sie derartig missverstanden, dass es aussieht, als wären die Figuren halbirt und dann auf die Fläche aufgelegt, die von vorn gesehenen Figuren erscheinen dabei wie plattgedrückt. Diese Reliefart ist wohl auch ein Ausfluss des Naturalismus: wie andere oberitalische Künstler dachte sich der Meister die Figuren zunächst im freien Raum und that nicht den weiteren Schritt künstlerischer Projicirung, sondern wählte den einfacheren und, wie ihm schien, natürlicheren Weg der Halbirung und platten Anheftung. Die fast regelmässige und ganz gleiche Anordnung aller vier Seiten beweist die völlige Phantasiearmuth des Künstlers. Damit im Zusammenhang steht das Seelen- und Leblose in den Figuren und Gesichtern, man hat zu den Personen nicht das Zutrauen, dass sie ihre Stellung verändern könnten, das einzige Leben in den Gesichtern ist bei einigen ein blödes Lächeln. Mit allen diesen Merkmalen ordnen sich die Reliefs an dem Ciborium eng in die Reihe der andern oberitalischen Werke des 13. Jahrhunderts ein. Sie sind aber, was Eifer des Studiums und Sorgfalt der Arbeit anbetrifft, unter ihnen eins der besten.

7. **Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand.** Kaum ein Werk im gesammten Bereich der Kunstgeschichte scheint bezüglich seiner Entstehungszeit besser beglaubigt zu sein als der silberne und goldene Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand, der sich unter dem soeben besprochenen Ciborium befindet.

a) In einer von Puricelli (Mon. Ambros. Nr. 44) angeführten Urkunde vom 1. März 835 besagt Bischof Angilbert II. selbst, dass er den Altar des heiligen Ambrosius neu erbaut habe. Der Bischof führt sich zu Beginn der Urkunde mit folgenden Worten ein: In Nomine Domini, Angilbertus Beatae

*) Vergl. Cattaneo: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1889.

Mediolanensis Ecclesiae humilis Archiepiscopus . . . und sagt zuerst, dass er den Gaudentius als Abt von Sant' Ambrogio einsetze. Dann fährt er fort: per hoc preceptum confirmo Ecclesiam et Altare, quod inibi noviter mirifice aedificavi ob nimium amorem Confessoris Christi Ambrosii in tutela et omni custodia suprataxati Gaudentii Abbatis etc.

b) Um die drei Felder der Rückseite des Altars zieht sich in schöner lateinischer Uncialschrift folgende Inschrift in Hexametern:

Emicat alma foris, rutiloque decore venusta
Arca metallorum, gemmisque compta, coruscat.
Thesauro tamen haec cuncto potiore metallo
Ossibus, interius pollet donata sacratis.
Egregius quod praesul opus sub honore beati
Inclitus Ambrosii templo recubantis in isto
Optulit Angilbertus ovans, Dominoque dicavit
Tempore, quo nitidae servabat culmina sedis.
Aspice, summe pater, famulo miserere benigno,
Te miserante Deus donum sublime reportet.

c) Auf dem Mittelfeld der Rückseite des Altars befindet sich ein Medaillon, in welchem der heilige Ambrosius mit der Beischrift $\overline{\text{SCS}}$ AMBROSIVS dargestellt ist, wie er dem Bischof Angilbert, der durch die Beischrift DOMNVS ANGILBERTVS bezeichnet ist, das Modell des Altars darbringt, wofür er von dem heiligen Ambrosius gekrönt wird. Das Modell stimmt in der allgemeinen Form mit dem wirklichen Altar überein. Angilbert hat einen viereckigen Nimbus, durch welchen im ersten Jahrtausend die noch lebenden Personen von hohem Rang ausgezeichnet wurden. Ein zweites unmittelbar daneben befindliches Medaillon zeigt den Künstler, durch die Beischrift VVOLVINIVS MAGISTER PHABER kenntlich gemacht, wie er in derselben Weise von dem heiligen Ambrosius (Inschrift $\overline{\text{SCS}}$ AMBROSIVS) gekrönt wird. Diese beiden Darstellungen scheinen ganz deutlich zu besagen, dass der Meister Wolvinius zur Zeit und im Auftrag des Bischofs Angilbert diesen Altar, an dem sich die Darstellungen befinden, gearbeitet und dass Angilbert ihn dem heiligen Ambrosius geweiht habe.

d) Auf allen Seiten des Altars sind die Leisten, welche die Felder umrahmen und theilen, die Einfassungen der Medaillons und an den Schmalseiten die im Mittelpunkt befindlichen Kreuze mit Emails belegt und zwar mit émaux de plique, d. h., „mit Emailplättchen, die fertig auf vorher vertiefte Gold- und Silberplättchen gelegt und befestigt wurden. Der durchscheinende, stets hellgrüne Emailgrund verräth deutlich eine Nachahmung des Smaragds. Der Boden der kleinen Goldmulden für das Email ist in den meisten Fällen raspelig oder, mit andern Worten querüber mit Einschnitten versehen, wodurch in dem transluciden Email verschiedene mehr oder weniger dunkle Smaragdtöne erzielt werden; dabei ist der Grundton mit grosser Geschicklichkeit festgehalten. Die praktische Bestimmung solcher Mulden — so wichtig auf Denkmälern des frühen Mittelalters mit granatfarbigem oder rothem Zellenglas (verroterie cloisonnée) — gerieth schon in fränkischer oder merowingischer Zeit in Vergessenheit, oder diese Technik wurde für überflüssig gehalten und im 10. Jahrhundert anscheinend ganz verlassen."*) Diese Emailplättchen verrathen in der Zeichnung wenig Erfindungsgabe und auch die Zahl der Farben ist eine beschränkte. Ihre Ornamentik hat nur wenige byzantinische Elemente, sondern ist abendländisch. „Die Technik dieser Emails lehnt sich an die älteste Form des transluciden Emails an; ihrer Anwendung nach endlich sind diese Zellenschmelze noch kein Maleremail und gehören gleich byzantinischen Schmelzen des 6. und 7. Jahrhunderts speciell zum dekorativen Email."*) Gleiche Zeichnung wie die

*) N. Kondakow im Text zu der Publikation der Sammlung byzantinischer Zellenemails von A. W. Swenigorodskoi.

Emailplättchen der Umrahmung hat auch der Emailnimbus Christi im Mittelfelde der Vorderseite. „Auf dem Rande des Nimbus wechselt türkisblaues und lasurblaues Email im byzantinischen Geschmack der Zeit des Basilius Macedo (867—886) wie in den Miniaturen ab. Die achtstrahligen Sterne auf dem Thron Christi bedeckt granat- oder rubinfarbiges Email.“*)

e) Die Ueberlieferung, dass Angilbert den Altar gestiftet habe, war so fest, dass sich eine Legende daran knüpfte. Angilbert, so berichtet Fiamma**), hatte einen Zahn aus dem Munde des heiligen Ambrosius genommen und trug ihn in einen Fingerring gefasst. Als er am Palmsonntag von der Basilika San Lorenzo aus mit der Prozession zu der von Sant' Ambrogio gezogen war, bemerkte er, dass er den Zahn verloren habe. Vergebens lies er alles danach absuchen. Da erschien ihm eine alte Frau und sagte ihm, dass er den Zahn nur an dem Orte wiederfinden werde, von dem er ihn genommen. Und so geschah es. Damit nun niemand mehr etwas von den heiligen Gebeinen nehmen könne, habe er den Körper tief in die Erde versenken und den Altar darüber bauen lassen.

So scheint sich alles zu dem Beweise zu vereinen, dass der Altar ein Werk aus der Zeit des Bischofs Angilbert ist. Deshalb setzte man ihn bis vor kurzem unwidersprochen in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts und zwar der Urkunde entsprechend in das Jahr 835. In meinem Vortrag über die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik im Jahre 1894***) wies ich darauf hin, dass die Reliefs des Altars ihrem künstlerischen Charakter nach dieser frühen Entstehungzeit widersprechen. Später fand ich von Kondakow im Text zu der oben angeführten Publikation dieselbe Ansicht ausgesprochen.

Meine Gründe dafür sind folgende: Die Reliefs haben nicht byzantinischen, sondern durchaus abendländischen Charakter. Der Künstler konnte aber kein Italiker des 9. Jahrhunderts sein, denn wir haben gesehen, dass die italische Plastik damals ganz unter dem Einfluss des ornamentalen langobardischen Geschmacks stand. Auch ein Deutscher konnte er nicht sein, denn die erste sicher beglaubigte Arbeit deutscher Plastik ist die Elfenbeinschnitzerei des Tutilo von St. Gallen, und diese stammt erst aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts. Bode führt in der Geschichte der deutschen Kunst noch einige wahrscheinlich frühere Arbeiten auf. Aber diese alle zeigen eine technische Unbehülflichkeit, welche von der Sicherheit des mailänder Altars weit entfernt ist.

So ist also innerhalb des 9. und, wir können gleich hinzufügen, auch der zunächst folgenden Jahrhunderte für dieses Werk kein Platz.

Betrachten wir die Reliefs näher.

Auf der Vorderseite sind sie in Gold, auf den drei anderen Seiten in Silber getrieben, das theilweise vergoldet ist.

Die Vorderseite (Abb. 60 u. 61) ist in drei nebeneinander liegende Felder getheilt. Das Mittelfeld ist quadratisch, die beiden Seitenfelder sind rechteckig, etwas höher als breit. Das Mittelfeld ist so unterabgetheilt, dass ein Kreuz mit einem ovalen Mittelmedaillon entsteht. Das letztere enthält den thronenden Heiland, welcher die Rechte auf einen Kreuzesstab stützt und in der Linken eine Schriftrolle hält. Auf den vier Kreuzesarmen sind die vier Evangelistensymbole dargestellt. In den vier Feldern zwischen den Kreuzesarmen stehen, zu je drei abgetheilt, auf felsigem Boden mit Büchern und Schriftrollen in den Händen die 12 Apostel, nur Petrus trägt die Schlüssel. Die beiden seitlichen rechteckigen Felder enthalten in je 6 fast quadratischen Abtheilungen die Geschichte Christi, jedesmal von unten links beginnend.

*) N. Kondakow im Text zu der Publikation der Sammlung byzantinischer Zellenemails von A. W. Swenigorodskoi.
**) Fiamma: Chron. maj cap. 204.
***) Seite 26 des Separatabdrucks.



Abb. 60: Altar von Sant' Ambrogio in Mailand. Vorderseite, Gesammtansicht.

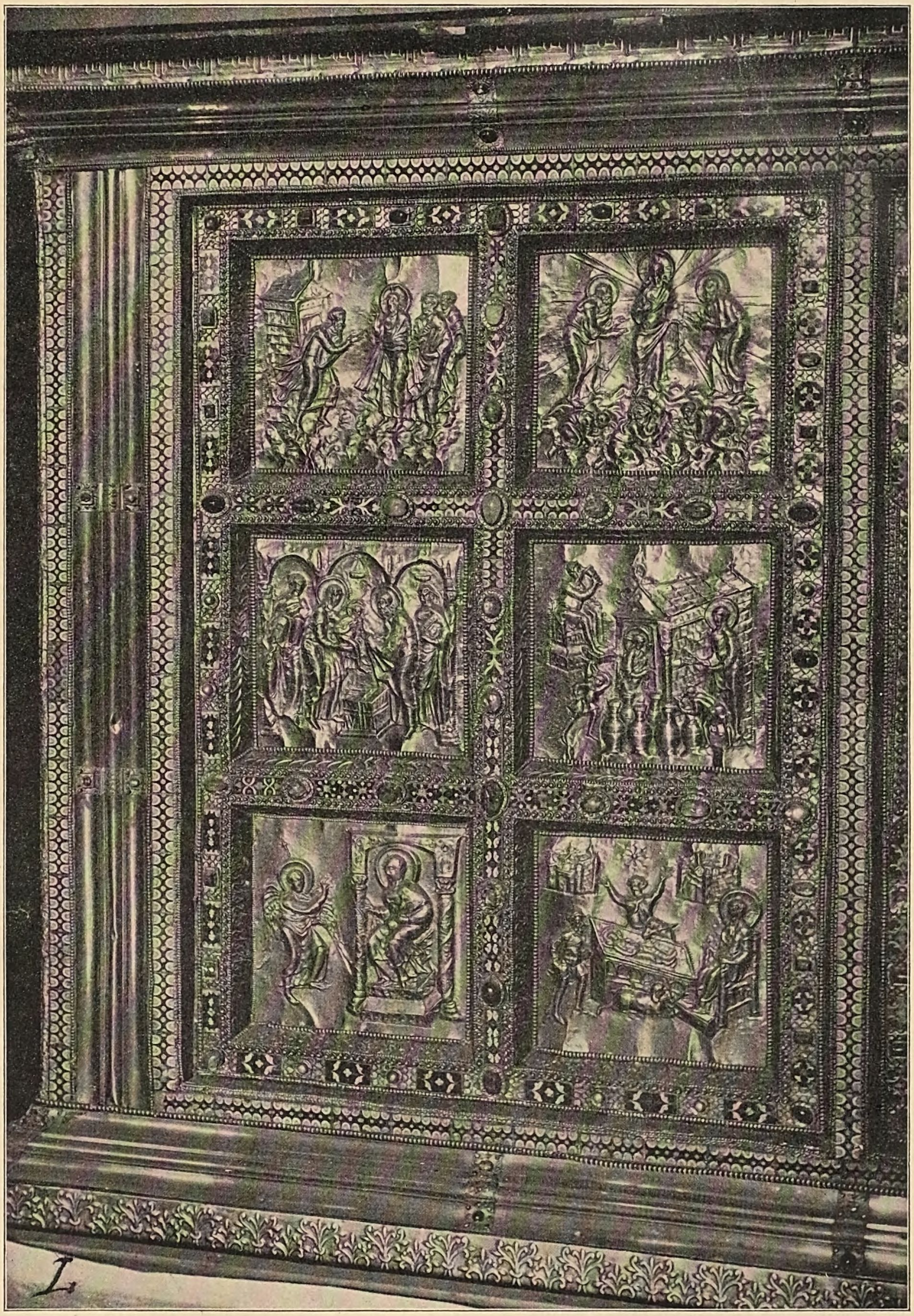


Abb. 61: Altar von Sant' Ambrogio in Mailand. Vorderseite. Linkes Feld.

1) Verkündigung. Maria thront unter einer Art von Tabernakel. Von links her naht ihr der Engel mit dem Heroldstab in der Linken, die Rechte redend erhoben. Die Bewegung der Madonna ist sehr lebendig, sie erhebt sich halb von ihrem Sitz und streckt dem Engel die rechte Hand entgegen.

2) Die Geburt Christi. In der Mitte der Bildfläche liegt das Christuskind in der Krippe. Diese sieht wie eine Truhe aus, welche auf der Oberseite muldenförmig vertieft ist. Aussen ist sie am obern Rand durch eine kleine Blendgallerie von rundbogigen Arkaden verziert. Vor der Krippe liegt der Ochse, von hinten schaut der Esel hinein. Die Madonna sitzt rechts neben der Krippe auf einem Thronsessel, der ebenfalls mit, der romanischen Architektur entlehnten, Rundbogenarkaden verziert ist. Von links naht ein Hirt, welcher seinen langen Stab in die rechte Achselhöhle gestützt hat. Hinter der Krippe steht ein zweiter Hirt, welcher beim Anblick des Kindes staunend beide Arme in die Höhe wirft. Im Hintergrund sind zwei Städte angedeutet, zwischen denen der Stern steht. Die Anordnung der Scene weicht von den bekannten Typen dafür ab. Sie scheint von dem Künstler frei erfunden zu sein. Durch solche zufälligen Motive wie das Aufstützen des einen Hirten und solche drastische Bewegung wie bei dem andern sucht der Künstler natürlich und eindringlich zu wirken.

3) Darbringung im Tempel. Die Madonna reicht dem Simeon das Kind über den Altar weg. Er ist im Begriff, es mit bedeckten Händen zu empfangen. Hinter Maria steht Joseph mit den Turteltauben in den bedeckten Händen, hinter Simeon Hanna, sie scheint eine Krone zu halten. Den Hintergrund bilden drei Rundbogenarkaden, als wenn die Scene im Mittelschiff einer Basilika vor sich ginge. In den beiden am meisten rechts befindlichen Rundbögen hängen zwei Kronen. Der Altar ist würfelförmig, auf zwei Stufen, er ist mit einer Decke behängt, auf welcher an jeder Seite zwei aufgesetzte Streifen ein Kreuz bilden. Die Komposition entspricht dem hergebrachten Schema.

4) Die Hochzeit zu Cana. In der Mitte ein Haus mit einem Giebeldach, davor stehen sechs grosse Krüge, bei deren einem ein Diener beschäftigt ist. Ein anderer Diener bringt von links einen weit kleineren Krug herbei. Hinter den Krügen stehen Christus und die Madonna. Sie fordert ihren Sohn auf, das Wasser in Wein zu verwandeln, und er erhebt, das Wunder befehlend, die Hand. Links oben sieht man den Erfolg. Da sitzt der Speisemeister auf einem prächtigen Sessel und probirt mit einem tiefen Zug aus einem Becher den Wein. Die ungeschickte Anordnung scheint auch hier des Künstlers Erfindung zu sein. Die Gegenstände und Figuren stehen nicht in richtigem Verhältniss zu einander. Die Madonna und der Speisemeister im Hintergrunde sind am grössten, Christus ist kleiner und noch weit kleiner sind die im Vordergrunde beschäftigten Diener. Aber die Handlung ist sehr deutlich veranschaulicht. Die einladende Gebärde der Madonna, das Trinken des Mannes im Hintergrunde, das schwere Tragen bei dem Diener, welcher den Krug auf der rechten Schulter herbeibringt, indessen er ihn mit der über den Kopf weg gelegten Linken hält und die Rechte in die Seite stemmt, sind sehr sinnfällig wiedergegeben.

5) Christus und der Hauptmann von Kapernaum. Auf der rechten Seite der Bildfläche steht Christus, gefolgt von zwei Jüngern, von denen der vorderste ein grosses Buch trägt. Der Herr hat in der Linken eine Schriftrolle, die Rechte erhebt er segnend gegen einen bärtigen Mann, der in gebückter Stellung vor ihm steht und die Rechte ihm entgegenstreckt. Hinten wird ein Haus sichtbar. Diese Scene, welche bisher für die Auferweckung des Lazarus gehalten wurde, kann diese nicht darstellen, sondern der vor Christus stehende Mann kann nur der Hauptmann von Kapernaum sein. Durch das Gebäude im Hintergrund wird angedeutet, dass das eigentliche Wunder, die Heilung des Knechtes, weit entfernt vor sich geht.

6) Verklärung auf dem Berge Tabor. Auf einem Berge steht Christus ganz nach vorn gewendet, ein geöffnetes Buch in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Neben ihm stehen in

gebückter Stellung, die Hände verehrend ausgestreckt, Elias und Moses. Hinter dem Heiland schiessen Strahlen nach allen Seiten hervor. Vor dem Berge sind Johannes, Jakobus und Petrus, von dem Glanz der Verklärung geblendet, niedergeworfen; die beiden ersteren haben das Gesicht gegen den Boden gekehrt, Petrus (bartlos!) blickt auf, fasst sich mit der Linken an die Stirn und beschattet die Augen, die Rechte hebt er empor und scheint zu sprechen. Die Scene folgt dem byzantinischen Compositionsschema. Bemerkenswerth ist, dass Christus hier griechisch segnet, während die Segensgebärde auf dem vorhergehenden, sich nicht an das byzantinische Schema anschliessenden Bilde lateinisch ist. Trotz der Verwendung des byzantinischen Schemas ist die Scene durchaus individuell durchempfunden, wie die Haltung der drei Jünger beweist, auch in Moses und Elias ist die Verehrung und in Christus die Hoheit sehr schön zum Ausdruck gebracht. Der Erdboden ist auf diesem und dem vorigen Bilde felsig.

7) Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Christus von drei Jüngern gefolgt, treibt zwei Händler und ihr Vieh mit geschwungener Geissel vor sich her. Der Tempel ist ebenso dargestellt wie bei der Darbringung, nur die Kronen in den Arkadenbögen fehlen. Die Bewegung des weit ausschreitenden Christus und der Jünger, die Flucht der Händler sind sehr drastisch.

8) Heilung des Blinden. Christus von drei Jüngern gefolgt bestreicht dem Blinden, der in viel kleinerer Gestalt gebildet ist, die Augen mit Koth. Im Hintergrunde hat sich der Blinde vor einem Brunnen niedergeworfen und ist im Begriff, sich die Augen zu waschen. Rechts vorn steht eine bienenkorbartige Hütte. Im Hintergrund ist eine Ortschaft angedeutet. Im allgemeinen folgt die Scene der byzantinischen Anordnung.

9) Kreuzigung. Die Mitte des Bildfeldes nimmt der Gekreuzigte ein. Er ist mit vier Nägeln angeheftet und neigt das Haupt leise nach seiner Rechten. Ueber den Armen des Kreuzes erscheinen die Halbfiguren zweier Engel. Unter dem Kreuz stehen, dem Herrn zunächst, in kleiner Gestalt Longinus mit der Lanze und der Kriegsknecht, welcher den Schwamm auf dem Stab emporreicht. Dann folgen Maria und Johannes mit klagenden Gebärden.

10) Ausgiessung des heiligen Geistes, 11) Auferstehung und 12) Himmelfahrt sind Arbeiten der Barockzeit.

Die Rückseite (Abb. 62 u. 63) ist wie die Vorderseite in drei Felder getheilt, von denen das mittelste quadratisch ist, und die beiden seitlichen rechteckig, etwas höher als breit sind. Das Mittelfeld enthält die beiden Thüren, welche in das Innere des Altars zu den Reliquien führen. Von den vier Kreismedaillons auf den beiden Thüren enthalten die unteren die schon beschriebenen Reliefs mit der Krönung des Bischofs Angilbert und des Goldschmiedes Wolvinius durch den heiligen Ambrosius, die beiden oberen die Erzengel $\overline{\text{SCS}}$ MICHAEL und $\overline{\text{SCS}}$ GABRIEL. Die Engel stehen auf viereckigen Basen und sind bekleidet mit langer Tunika, die unten einen breiten gestickten Saum hat, und schön umgeworfenem kurzem Mantel. Ihre Flügel sind hinter ihnen ausgebreitet. Michael hält in der Linken und Gabriel in der Rechten den Heroldstab, beide wenden sich nach aussen und scheinen durch die Bewegung der rechten, beziehungsweise linken Hand einzuladen, näher zu treten, um den segenspendenden Schatz zu besichtigen, welchen der Altar birgt.

Die 12 Unterabtheilungen der beiden Seitenfelder enthalten die Reliefs mit der Geschichte des Titulars der Kirche, des heiligen Ambrosius, dessen Gebeine der Altar ausser denen der beiden Heiligen Gervasius und Protasius enthält. Die Erzählung der Reliefs beginnt links unten, setzt sich durch die beiden seitlichen Hauptfelder fort, und wird dann in der zweiten und dritten Reihe von unten ebenso weiter und zu Ende geführt.

1) Inschrift (immer am untern Rande des Bildfeldes): Ubi examen apum pueri os complevit Ambrosii. Der Vater des Ambrosius, welcher einer der angesehensten Familien Roms entstammte, war Oberstatthalter von Gallien, und Ambrosius wurde wahrscheinlich in Trier und im Jahre 340

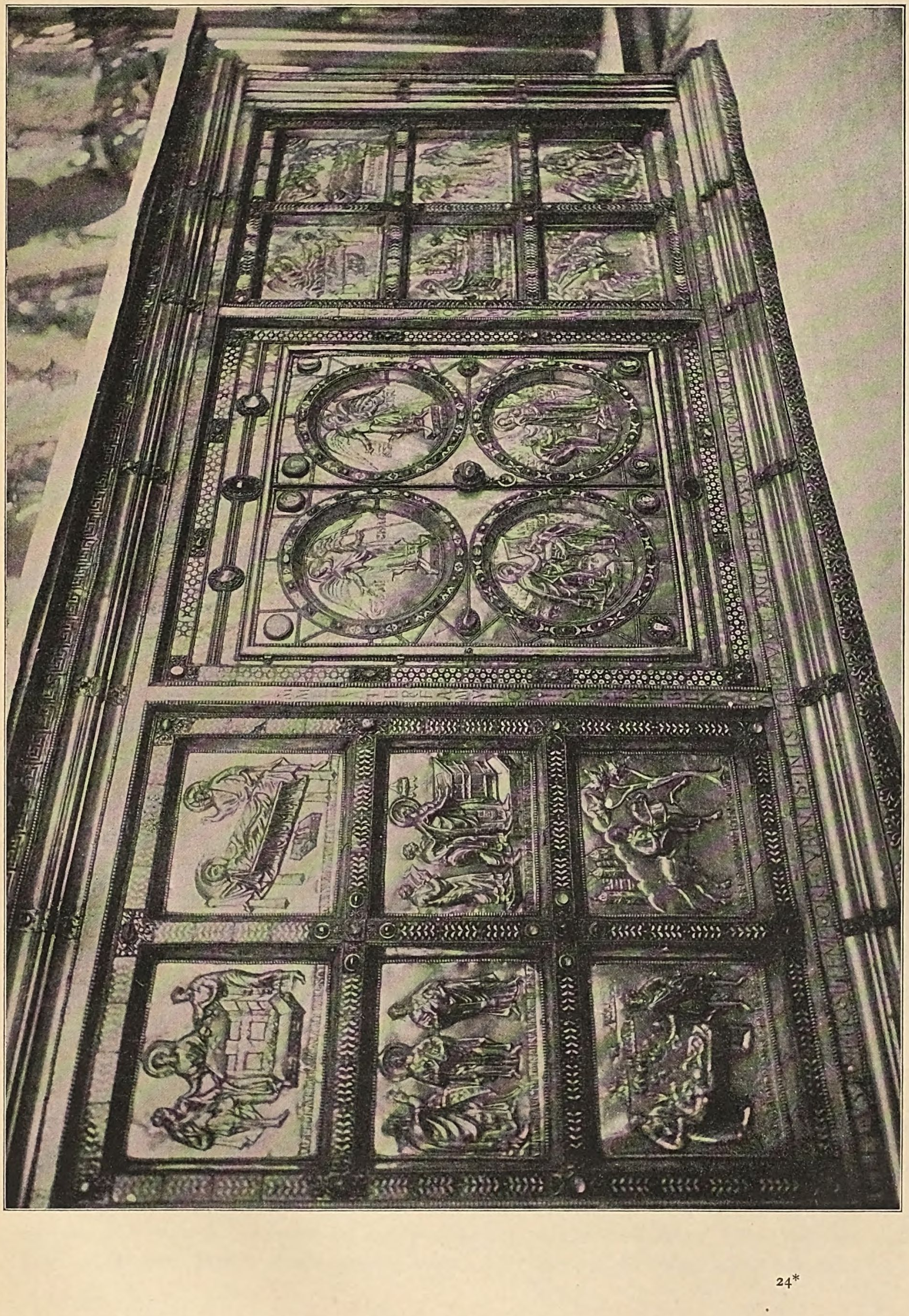


Abb. 62: Altar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Rückseite. Gesammtansicht.

geboren. Als Knabe war er eines Tages in einem der Höfe seines väterlichen Palastes eingeschlafen, zu seinem geöffneten Munde schwärmten Bienen aus und ein und erhoben sich schliesslich hoch in die Luft. Das war eine Vordeutung auf die süsse und hohe Beredsamkeit, welche diesem Munde einst entströmen sollte. In der Darstellung des Altars steht in der Mitte eine Wiege, durch Gangeln kenntlich gemacht, in welcher der Knabe schlafend liegt. Die Mutter steht zu Häupten, der Vater zu Füssen der Wiege, beide heben staunend die Hand. Sie tragen antikisirendes Kostüm. Der Vater hat einen individuellen Charakterkopf. Ueber dem schlafenden Kinde sind die Bienen, und zu oberst Wolken angegeben, auf denen sich ebenfalls Bienen befinden.

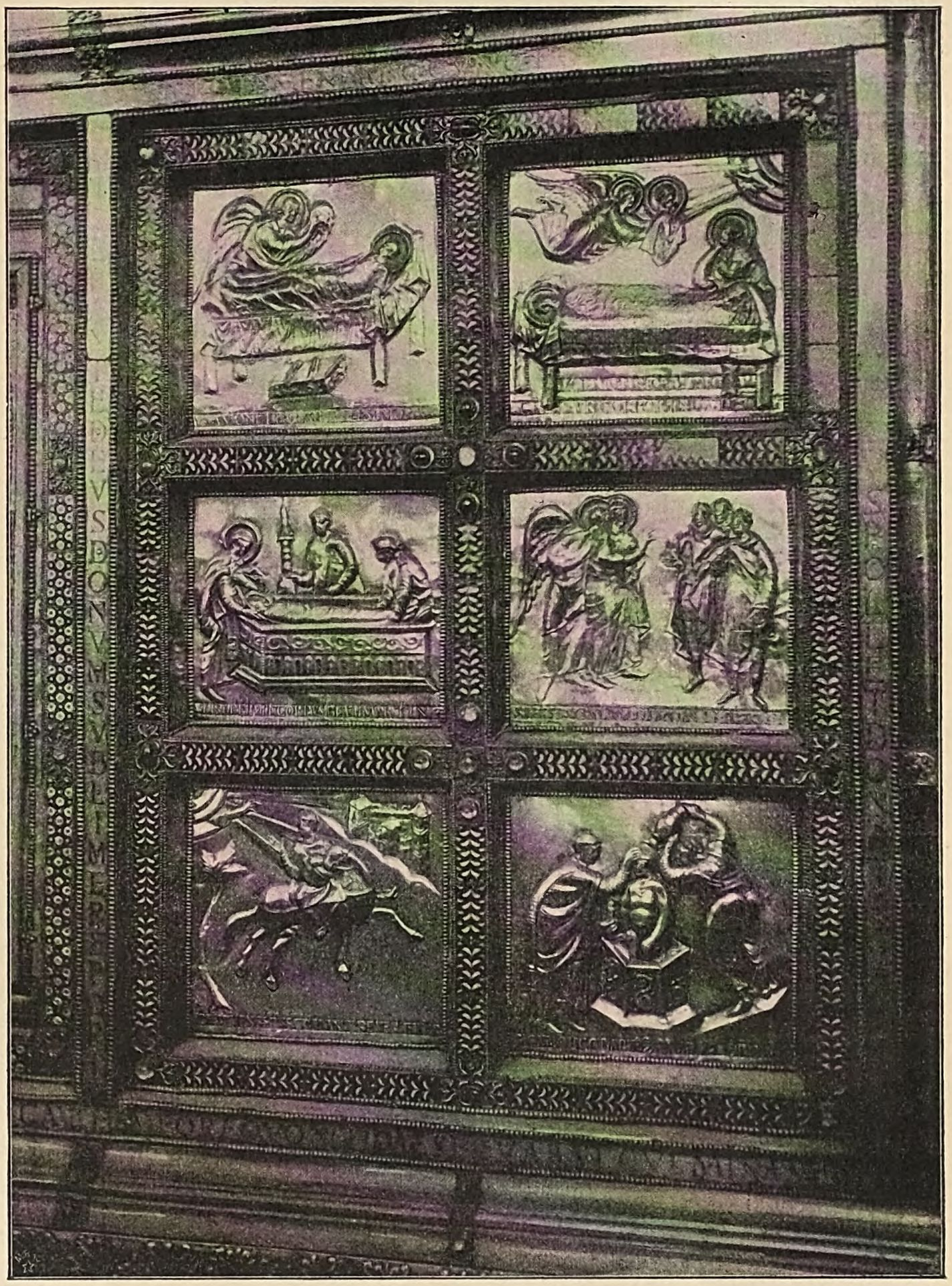


Abb. 63: Altar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Rückseite. Rechtes Feld.

2) Ubi Ambrosius Emiliam petit ac Liguriam. Nach dem frühen Tode des Vaters kehrte die Mutter mit dem Knaben in ihre Vaterstadt Rom zurück. Ambrosius wuchs heran, und durch seine Gelehrsamkeit und Beredsamkeit zog er die Aufmerksamkeit des Präfekten von Italien Anicius Probus auf sich, sodass dieser ihn zum Prätor von Ligurien und Aemilien ernannte. Ambrosius zu Pferde reitet vor einem Berge dahin, hinter ihm ist eine Stadt sichtbar. Vor ihm steht ein Baum. Die Bewegung des Pferdes und die Haltung des Reiters sind sehr natürlich. In beiden ist der Reliefstil sehr gut und augenscheinlich nach einem antiken Vorbild studirt.

3) Ubi fugiens Spiritu Sancto flante revertitur. Nach dem Tode des Bischofs Auxentius von Mailand konnten sich die Arianer und die Orthodoxen nicht über die Neuwahl eines Bischofs einigen. Da erschien Ambrosius in der Versammlung und mahnte zum Frieden. Plötzlich rief ein Kind: „Ambrosius Bischof!“ und sogleich einigten sich alle auf die Wahl des Ambrosius. Er aber

suchte sich der Annahme dieses Amtes zu entziehen durch zum Theil sehr sonderbare Mittel, indem er sich nämlich in den Verdacht der Grausamkeit brachte und sein Haus als eine Freistätte für Buhlerinnen erscheinen liess, auch durch die Flucht. Aber unterwegs wurde er durch eine Stimme vom Himmel zur Umkehr bewogen. Es ist wieder dieselbe Scenerie wie auf dem vorigen Bilde, nur im Gegensinne. In der linken obern Ecke des Bildes erscheint aus dem durch mehrere Kreissegmente und daraus hervorschiessende Strahlen angedeuteten Himmel ein Arm mit dem Rede- oder Segensgestus. Ambrosius und sein Pferd wenden beide in sehr lebendiger Bewegung ihren Kopf nach der Erscheinung zurück, und in den Zügen des Heiligen spiegelt sich deutlich Erstaunen und Ehrfurcht vor der himmlischen Stimme.

4) Ubi a catholico baptizatur episcopo. Bevor Ambrosius sein Amt antreten konnte, musste er getauft werden, denn er war noch Katechumene. Ambrosius steht nackt bis etwas über die Knie in einem Immersionstaufbecken, dessen Seiten ornamental verziert sind. Mit der Linken bedeckt er die Scham. Der Bischof zu seiner Rechten, der in der linken Hand eine Rolle hält, legt die rechte Hand auf das ihm zugewendete Haupt des Ambrosius. Der freudige Ausdruck, mit dem Ambrosius den Bischof anblickt, und die innerliche Theilnahme des letzteren an der Handlung sind vorzüglich ausgedrückt. Rechts ist ein Geistlicher auf ein schräges Brett getreten und giesst mit sehr drastischer Bewegung dem Ambrosius aus einem Kruge Wasser über den Kopf. Auch dieser Geistliche ist in seiner Art eifrig bei der Sache und durch seine unedle Bewegung sehr glücklich als ein weniger hoch Stehender und Gebildeter charakterisirt.*)

5) Ubi octavo die ordinatur episcopus. Die geistlichen Würden bis zum Bischof durchlief Ambrosius in sieben Tagen, und am achten wurde er zum Bischof geweiht. Der Heilige steht zwischen zwei Geistlichen, von denen der links die rechte Hand segnend gegen ihn erhebt, während er in der linken eine entfaltete Schriftrolle hält.

6) Ubi super altare dormiens Turoniam petit. Als Ambrosius eines Tages die Messe celebrirte, wurde er schlafend nach Tours entrückt. Der Heilige steht mit geschlossenen Augen am Altar, ein Blatt Papier in den Händen. Hinter ihm ist ein Geistlicher beschäftigt, ihn mit dem Messgewand zu bekleiden. Ein anderer Geistlicher liest in einem Buch. Der Altar ist ähnlich dem in der Darstellung im Tempel. Ueber dem Altar eine Krone, an der drei Kreuze hängen. Vorzüglich ist der traumhafte Zustand des Heiligen dargestellt und nicht minder gut das eifrige Lesen des zweiten Geistlichen, während sich der erste besonders durch seinen porträtartigen Kopf auszeichnet.

7) Ubi sepelivit corpus beati Martini. In Tours betheiligte sich der auf so wunderbare Weise dorthin versetzte Ambrosius an der Bestattung des heiligen Martin. Ein Geistlicher und Ambrosius sind im Begriff, den Leichnam Martins in den Sarkophag zu legen. Der Geistliche hat ihn an den Füssen gefasst, während Ambrosius den Zipfel des Leichentuches am Kopfe hält. Ein anderer Geistlicher assistirt der Handlung hinter dem Sarkophag mit Buch und Kerze in der Hand. Wundervoll sind die tiefe Trauer des ersten Geistlichen und die liebevolle Fürsorge des heiligen Ambrosius charakterisirt, wie der erstere tiefbetrübt den individuellen Kopf zur Seite neigt und die Füsse der Leiche mit beiden Händen hält, wie Ambrosius in schöner Bewegung mit der Linken das Leichentuch an sich zieht und die Rechte sorgsam unter das Haupt des Todten legt. Der zweite Geistliche ist mehr geschäftsmässig dabei.

8) Ubi praedicat Angelo loquente Ambrosius. Die Predigt des heiligen Ambrosius war so mächtig, dass man glaubte, ein Engel flüstere ihm die Worte zu. Links steht der Heilige, die Hand redend erhoben, ein Engel ist hinter ihn getreten und, indem er ihm die rechte Hand auf die

*) Die Taufe durch Immersion dauerte nach Thomas von Aquino bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts.

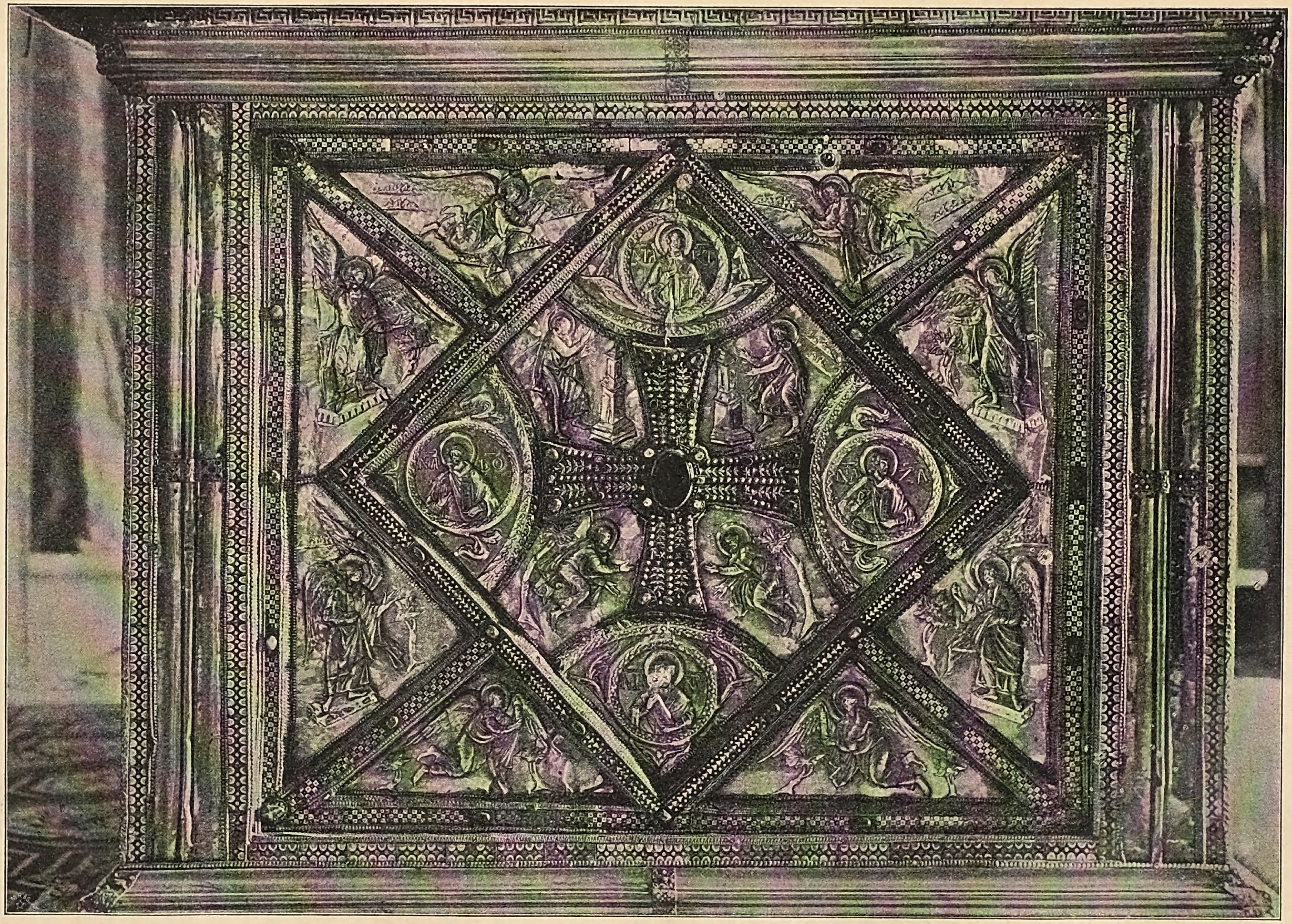


Abb. 64: Altar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Schmalseite auf der Evangelienseite der Kirche.

Schulter legt, spricht er ihm leise ins Ohr. Die Zuhörer sind drei vornehm aussehende Männer mit charakteristischen Köpfen, die erstaunt aufhorchen.

9) Ubi pedem Ambrosius calcat dolenti. Der heilige Ambrosius heilte den kranken Fuss eines Mannes, indem er am Altar darauf trat. Hinter dem wie üblich gestalteten Altartisch steht der heilige Ambrosius und legt dem mit kurzem Chiton und Mantel bekleideten Heilungsuchenden die rechte Hand auf die Schulter, indessen er ihm mit dem rechten Fuss auf seinen kranken, mit Binden umwundenen Fuss tritt. Der Geheilte berührt mit der Rechten den Altar und erhebt die Linke in ehrfürchtiger Verwunderung. Auf dem Altar liegen vier mit Kreuzen versehene Hostien, und ein Geistlicher bringt von rechts einen grossen mit zwei Henkeln versehenen Kelch herbei.

10) Ubi Iesum ad se videt venientem. Im Schlaf wurde dem Ambrosius durch eine Erscheinung Christi sein naher Tod verkündigt. Der Heilige liegt auf dem Bett, dessen Tücher reich drapirt sind, unter dem Bett stehen auf einem Fussbänkchen seine Schuhe. Er fährt im Schlaf empor, denn zu Füssen seines Bettes ist Christus erschienen, welcher die Hand sprechend gegen ihn erhebt.

11) Ubi ammonitus honoratus episcopus Domini offert corpus. Ambrosius liegt wiederum auf dem Bett, diesmal fest schlafend. Ein Engel erscheint ihm und spricht zu ihm mit ausgestreckter Hand. Wie die beiden mittelsten Felder der untersten Reihe sind auch diese beiden im Gegensinne und unter Entsprechung komponirt.

12) Ubi anima in celum ducitur corpore in lecto posito. Der Heilige liegt als Leiche auf seinem Bett, bis an den Kopf mit einer reichgestickten Decke zugedeckt. Ueber dem Lager schwebt ein Engel und trägt die Seele des Heiligen, die durch seinen Kopf bezeichnet wird, in einem Tuch zum Himmel empor, der in der rechten obern Ecke des Feldes ebenso dargestellt ist wie bei Nr. 3. Zu Füssen des Todtenlagers steht ein anderer Heiliger; er hat den Kopf in die Hand gestützt und schaut nachdenklich zu der entschwebenden Seele empor.

Die beiden Schmalseiten des Altars (Abb. 64) sind einander in der Eintheilung vollkommen gleich und entsprechen sich Figur für Figur. Sie sind rechteckig, etwas breiter als hoch. In der Mitte haben sie ein auf der Spitze stehendes Quadrat, dessen Diagonale gleich der Höhe des ganzen Feldes ist. Dieses Quadrat ist in der Mitte geschmückt durch ein Kreuz, das mit Emails belegt und mit Edelsteinen und Perlen besetzt ist; im Mittelpunkt hat es einen besonders grossen ovalen Edelstein. An den vier Enden des Kreuzes in den Ecken des Quadrats befinden sich Rundmedaillons mit Halbfiguren von Heiligen und zwar auf der Epistelseite der Kirche oben Ambrosius, unten Simplicianus, links Protasius, rechts Gervasius; auf der Evangelienseite oben Martinus, unten Maternus, links Nabor, rechts Nazarius. Die Märtyrer Protasius, Gervasius, Nabor und Nazarius halten Kronen in den Händen, die andern Bücher. Zwischen den Kreuzesarmen sind je vier Heilige im Begriff anbetend niederzufallen. Die Dreiecke, welche zwischen der äussern Umrahmung des ganzen Feldes und den Seiten des Quadrats übrig bleiben, sind durch Leisten in je zwei kleinere Dreiecke unterabgetheilt, so dass auf jeder Seite des Altars noch acht Felder entstehen. In diesen je acht Feldern sind je acht Engel dargestellt, von denen die meisten Schriftrollen tragen, je zwei haben Heroldstäbe. Die beiden obersten und die beiden untersten Engel auf der Evangelienseite und die beiden obersten auf der Epistelseite fliegen, die beiden untersten auf der Epistelseite knieen. Die je vier mittleren Engel stehen an der Evangelienseite auf viereckigen Basen. Auf der Epistelseite ist der Standort nicht angegeben. Auf der Evangelienseite hat jeder Engel entweder Wolken oder kleine Bäume oder beides neben sich, auf der Epistelseite fehlt dieses Beiwerk. Bei den beiden obersten Heiligen zwischen den Kreuzesarmen auf der Evangelienseite sind Thürme und Wolken angegeben, bei den beiden untersten und bei den entsprechenden vier Heiligen auf der Epistelseite sind Bäume dargestellt.

Die Beschreibung der Reliefs wird dem aufmerksamen Leser, der aus den früheren Kapiteln

die Entwicklung der oberitalischen Plastik kennt, schon gezeigt haben, in welcher Zeit und in welchem Kunstkreis sie entstanden sein müssen. Fassen wir noch einmal die charakteristischen Züge zusammen.

Die Darstellungen aus dem Leben Christi lehnen sich nur theilweise an die Ueberlieferung der altchristlichen und byzantinischen Kunst an und scheinen in manchen Scenen ganz selbständig erfunden zu sein. Aber auch in denjenigen Scenen, welche auf frühere Vorbilder zurückgehen, bekundet der Künstler eigene Auffassung. Er hat äusserlich wie seelisch gleich gut beobachtet und dargestellt. Durch dem Leben abgelauschte Züge, wie dass der eine Hirt bei der Geburt Christi den Stab in die Achselhöhle stützt, dass Petrus bei der Verklärung die Augen mit der Hand beschattet, durch drastische Motive wie die Verwunderung des Hirten hinter der Krippe, das schwere Tragen des Dieners bei der Hochzeit zu Kana, das wohlgefällige Trinken des Speisemeisters in derselben Scene, sucht er natürlich zu wirken. Auch versteht er vorzüglich, die Leute aus dem Volk, die Hirten, die Diener bei der Hochzeit, die Händler im Tempel durch porträtartige und vulgäre Köpfe zu charakterisiren. Die Formen der Architektur haben nicht das mindeste mit dem Byzantinischen gemein, sondern zeigen abendländisch-romanische Elemente. Das alles entspricht dem Entwicklungsgange der oberitalischen Plastik im 12. Jahrhundert, und wir werden nicht zweifeln, in dem Künstler einen Oberitaliker zu erblicken. Wir sind so glücklich, einen anderen silbernen Altarvorsatz, eine mittelitalische Arbeit, zum Vergleich heranziehen zu können, den Paliotto in der Kathedrale von Città di Castello, welcher von Papst Cölestin II. im Jahre 1143 gestiftet ist.*) Auch dort ist in einem Mittelmedaillon der thronende Christus dargestellt zwischen Sonne, Mond und Sternen. Ueber und unter dem Medaillon sind die vier Evangelistensymbole angebracht. In vier Feldern zur Rechten und zur Linken, die je zwei und mehr Scenen enthalten, ist das Leben Christi von der Verkündigung bis zur Kreuzigung dargestellt. Die Figuren mit ihren rundlichen Formen sind rein abendländisch und erinnern kaum in der einen oder anderen Faltenlage an Byzantinisches, namentlich die Köpfe sind ganz lateinisch. Die Kompositionen aber lehnen sich alle an die byzantinischen Schemata an, und selbst die Architekturen des Hintergrundes können die byzantinische Vorlage nicht verleugnen, wenn ihre Formen auch missverstanden sind und abendländische Anklänge aufweisen. Die Eintheilung des Paliotto und der Vorderseite des Altars zu Mailand entsprechen einander im allgemeinen und ebenso die Wahl der Darstellungen. Aber die Figuren auf dem Mailänder Altar sind weit lebendiger und ihre Bewegungen viel flüssiger als bei dem Paliotto von Città di Castello, wo die Figuren steif und ziemlich leblos sind. Der Grund für diesen Fortschritt ist wohl nicht nur in der Zugehörigkeit des Mailänder Künstlers zu Oberitalien zu suchen, sondern es scheint dadurch bewiesen zu werden, dass der Altar von Sant' Ambrogio beträchtlich später ist.

Alle stilistischen Merkmale der Vorderseite wiederholen sich auf der Rückseite des Altars. Hier hatte der Künstler keine Vorbilder, sondern musste die Composition frei erfinden. Er beschränkt dabei die Zahl der Figuren auf das denkbar geringste Maass und versteht damit die Handlung ausserordentlich schlagend zum Ausdruck zu bringen. Wie auf der Vorderseite ist die Naturbeobachtung ausserordentlich glücklich. Ambrosius ist immer durch dasselbe Gesicht kenntlich, wir begegnen ausserdem vielen Charakterköpfen, welche bildnissartig vor der Natur studirt sind. Der Künstler zeigt seine Vorliebe für drastische Züge in dem heftigen Umwenden des Pferdes bei der Flucht des Ambrosius, in der gewaltsamen Bewegung des Geistlichen bei der Taufe. Er folgt auch in Kleinigkeiten der Natur, wie in den Gangeln der Wiege, darin, dass der schlafende Ambrosius die Schuhe unter sein Bett gestellt hat, dass der Kranke sein Bein umwickelt hat, er schildert ausführlich das liturgische Geräth: den Altar mit darüberhängender Krone, die Hostien, den Kelch, den Leuchter mit der Kerze u. s. w.

*) R. de Fleury: La messe. S. 212. Er verweist auf Moroni: Dizion. XIII., 243, Labarte I., 425. d' Agincourt t. IV. p. 21.

Er wählt mit Bedacht die Kleidung und schildert sie genau und richtig: die antike Gewandung bei Vater und Mutter des Ambrosius, bei dem Kranken, der Heilung für seinen Fuss sucht, bei den Zuhörern der Predigt, die bischöflichen Gewänder des Ambrosius, des katholischen Bischofs, der ihn tauft, und die Kleidung der andern niederen Geistlichen, das Lager des Heiligen mit seinen reichen Tüchern, die gestickte Decke, unter welcher die Leiche des Ambrosius liegt. Das alles haben diese Reliefs mit denen der Vorderseite gemein, aber sie gehen doch auch über jene hinaus. Die Höhe der Erzählungskunst, welche wir hier finden, hat die Vorderseite nicht. Hier stehen alle Figuren in richtigem Grössenverhältniss zu einander, und auch das Geräth hat annähernd entsprechende Grösse. Hintergründe sind fast gänzlich vermieden, nur in den beiden Feldern, auf welchen Ambrosius zu Pferde ist, sind sie kurz angegeben. Das ist eine ebenso weise Beschränkung wie die geringe Anzahl der Figuren und die Vermeidung jeder grösseren perspektivischen Wirkung. So lebendig die Bewegungen auf der Vorderseite sind, sie sind doch immer etwas lahm und unbeholfen, während sie hier überraschend frei sind. Die Gewandbehandlung hat auf beiden Seiten Verwandtschaft mit einander, aber auf der Vorderseite lässt sie den Körper übertrieben stark durchscheinen, und die Falten sind zu zahlreich und unruhig, während auf der Rückseite die Falten nicht so gehäuft, die Stoffe nicht so massig und die ganze Gewandung edler und natürlicher ist. Ja, in einzelnen Figuren ist die Gewandung von ausserordentlicher Schönheit. So tritt bei dem Kranken der schlanke, mit dem kurzen Chiton bekleidete Körper sehr wirkungsvoll aus dem zurückgeworfenen, faltenreichen Mantel hervor, bei den Zuhörern der Predigt ist die Toga grossartig und schön geworfen, in dem Engel, welcher die Seele des Ambrosius gen Himmel trägt, und in den beiden Engeln auf den Thüren des Mittelfeldes erhebt sich die Darstellung des Gewandes und der ganzen Figur zu fast antiker Schönheit. Ueberhaupt ist das verständnissvolle Studium guter antiker und altchristlicher Vorbilder nicht zu verkennen, wie schon bei den Pferden bemerkt, und der ganze edle Reliefstil bezeugt dasselbe. So haben wir hier physische und seelische Lebendigkeit bis in feinste Nüancen des Ausdrucks vereint mit edler künstlerischer Schönheit.

Die letztere finden wir in noch höherem Maasse auf den beiden Schmalseiten, die fast den Eindruck von Arbeiten vollendeter Kunst machen. Edel und feinfühlig ist die ganze Eintheilung, alle Vorzüge sind hier noch gesteigert: in der Gewandbehandlung, in der Bewegung der Figuren, in der Schönheit der Zeichnung, in der stilvollen Behandlung des flachen Reliefs, in der Zartheit der Beseelung. Die gegebenen Räume werden tektonisch vorzüglich ausgefüllt und besonders die Flügel der Engel dazu sehr glücklich benutzt.

Namentlich die Engel beweisen, dass die Schmalseiten und die Rückseite von derselben Hand gearbeitet sind. Dagegen werden wir die Vorderseite einem andern Künstler zutheilen müssen und zwar einem Künstler, der entweder früher arbeitete oder dessen Kunst alterthümlicher und befangener war. Immerhin aber sind zwischen allen Seiten des Altars so viele Vergleichspunkte, dass beide Künstler stilistisch oder zeitlich nicht sehr weit von einander entfernt sind. Auf die Reliefs der Rückseite und der beiden Schmalseiten hat die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auftretende antikisirende Richtung aufs Glücklichste eingewirkt, ohne die frische Lebendigkeit der oberitalischen Auffassung des 12. Jahrhunderts zu zerstören. Die Gewandbehandlung ist der des Ciboriums über dem Altar nahe verwandt, nur dass hier alles belebt ist, was dort starr und todt erscheint. Die fliegenden Engel sind verwandt mit den Engeln des Guido da Como an der Mittelthür von San Martino zu Lucca, wo sie die Mandorla Christi halten. Auch ein naturalistisches Element, wie es erst das 13. Jahrhundert mit sich bringt, macht sich in den Reliefs geltend: in der Darstellung der Bäume, der Wolken, in den Ornamenten an den Medaillons der Schmalseiten und im Kostüm. Durch die Genauigkeit in der Angabe des letzteren wird wieder an das Ciborium erinnert und zwar an die Mailänder Bürger, wobei nur wieder der Unterschied in der Belebung zu betonen ist.

Alle diese Anzeichen berechtigen uns, die Reliefs aller vier Seiten mit der Erneuerung der Kirche und des Ciboriums nach dem Einsturz der Kuppel im Jahre 1196 in Verbindung zu bringen. Die Reliefs der Vorderseite dürften sehr bald darauf und die Reliefs der übrigen drei Seiten etwas später entstanden sein.

Wie nun damit die Angabe der Urkunde, dass Angilbert II. den Altar „noviter mirifice" neu errichtet habe, die Inschrift auf dem Altar selbst, die Darstellung des Angilbert auf der Rückseite und die Zugehörigkeit der meisten Emails zum ersten Jahrtausend in Verbindung zu bringen sind, das scheint ein unlösbares Räthsel zu sein.

Komplizirt wird die Frage noch dadurch, dass nach Kondakow die Fassung der Edelsteine auf den mit den älteren Emails verzierten Leisten und auf den Kreuzen der Schmalseiten erst auf das 11.—12. Jahrhundert weist. „Selbst ohne die Filigranzellen mit Edelsteinen, Perlen, Korallen u. s. w. besonders in Betracht zu ziehen, kann man doch nicht übersehen, dass die grossen Edelsteine auf gehöhten durchbrochenen Filigranbögen, durch die das Licht von unten in die Steine dringt, eine auschliesslich westliche Arbeit zu Ende des 11. Jahrhunderts und dann dem ganzen folgenden Jahrhundert eigene Technik repräsentiren, die in chronologischen Fragen als ein wichtiger Fingerzeig dient."*)

Nicht nur der künstlerische Charakter der Reliefs und die Fassung der Edelsteine sprechen gegen die Entstehungszeit des Altars unter Angilbert, sondern auch die ganze Form des Altars. Ich habe schon bei der Besprechung des Ciboriums über dem Altar auf das Mosaik der Apsis von Sant' Ambrogio hingewiesen, das mit Recht allgemein als ein Werk des 9. Jahrhunderts gilt. Dort hat der Altar die Form eines polygonen, etwa achteckigen Tisches, von welchem an allen Seiten ein Stoffbehang herabfällt. Dieser Behang ist oben mit einer breiten Borde verziert. (Vergl. Abb. 59.) Ferner sei auf folgendes hingewiesen. Auch derjenige Theil der Legende über die Gründung des Altars, welcher auf einer Thatsache fussen könnte, dass nämlich Angilbert die Gebeine des heiligen Ambrosius tief in die Erde habe versenken lassen, hat sich als unrichtig erwiesen, da bei der Untersuchung im Jahre 1864 die Gebeine des heiligen Ambrosius neben denen der Heiligen Protasius und Gervasius im Innern des Altartisches aufgefunden wurden.

Der in der Urkunde erwähnte von Angilbert II. erbaute Altar könnte ein anderer, auch prächtig geschmückter an derselben Stelle gewesen sein, aber die Inschrift und die Charakterisirung des Angilbert als eines Lebenden durch den viereckigen Nimbus auf einem der Reliefs scheint doch unwiderleglich zu beweisen, dass die Reliefs und der ganze Altar in das 9. Jahrhundert gehören, wenn auch in der Inschrift nicht von einem Altar, sondern nur von einer Arca die Rede ist.

Der einzige Ausweg wäre, anzunehmen, dass schon Angilbert einen prächtigen Altar errichtet habe, dass dieser beim Einsturz der Kuppel im Jahre 1196 zerstört worden ist, dass bei der Erneuerung eine grosse Zahl von Emailplättchen von dem alten Altar zur Dekoration der Leisten des neuen benutzt wurde, und dass zum Andenken an den alten Altar dessen Inschrift und die Darstellung der Krönung des Angilbert durch den heiligen Ambrosius wiederholt wurden, wobei der viereckige Nimbus aus Missverständniss herübergenommen wurde. Man wusste um das Jahr 1200 vielleicht nicht mehr, dass dieser Nimbus einen Lebenden bezeichnete, sondern sah in ihm nur die Hervorhebung einer angesehenen Persönlichkeit. Die Inschrift kann übrigens nur dem Sinne, nicht dem Wortlaut nach wiederholt sein, denn der Altar Angilberts muss, wie das Mosaik beweist, eine andere Form gehabt haben und die Inschrift ist für die jetzige Form besonders berechnet. Sie ist nämlich so abgefasst, dass an den

*) In der Publikation Swenigorodskoi. Durch die Technik dieser Edelsteinfassungen und den unzutreffenden Vergleich mit dem Elfenbeinpaliotto von Salerno und den Marmorreliefs in der Cappella Santa Maria del Principio von Santa Restituta zu Neapel hat sich Kondakow bestimmen lassen, die Reliefs fälschlich in die zweite Hälfte des 11. oder die erste des 12. Jahrhunderts zu setzen.

Punkten, an welchen die wagerechten und senkrechten Leisten aufeinander stossen, immer ein Buchstabe steht, welcher allen dort zusammentreffenden Worten als Anfangs- oder Endbuchstabe gemeinsam ist. Ob Meister Wolvinius den ersten Altar gemacht hat oder mit dem zweiten in Verbindung steht, muss unentschieden bleiben. Ist letzteres der Fall, so hat er vielleicht das Ganze entworfen und die Ausführung der Vorderseite, bei welcher frühere Vorbilder benutzt werden konnten, einem älteren Künstler, der alterthümlicher arbeitete, übertragen.

8. Acht Apostel in fast freiem Hochrelief im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Mailand. Sie schmückten einst mit vier anderen, verlorenen, die Tribuna der früheren Kirche, welche auf der Stelle des jetzigen Domes stand, und sind aus rothem Veroneser Marmor gearbeitet, die Augen sind nicht, wie Boito*) behauptet, aus Smalt eingesetzt. Boito hält an der Ueberlieferung fest, dass diese Apostel von dem Erzbischof Uberto Crivelli, der als Urban III. den päpstlichen Thron bestieg und 1187 starb, gestiftet seien. Doch ist das stilistisch nicht möglich, das Werk kann frühestens aus dem Ende des 13. oder gar erst Anfang des 14. Jahrhunderts stammen. Dafür spricht vor allem der fortgeschrittene Naturalismus der Köpfe, der weit über das hinausgeht, was wir sonst bei oberitalischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts kennen. Es sind vorzüglich individualisirte Charakterköpfe, auch die Hände und Füsse sind ganz naturalistisch gebildet. Im Gegensatz dazu steht die klassicistische Gewandung, auch sind die Figuren vollkommen starr und die Gesichter ohne eine Spur von Leben; das reiht die Werke wieder unter die bereits besprochenen des 13. Jahrhunderts ein. Die leblose Starrheit fällt hier wegen der individuellen Gesichter noch ganz besonders auf. Alle acht Figuren tragen im Allgemeinen die gleichen künstlerischen Kennzeichen an sich, aber die beiden am meisten links stehenden verrathen eine etwas andere Hand, sie sind flüchtiger gearbeitet, aber ein wenig lebendiger, sie sehen nicht so streng gerade aus, sondern wenden den Kopf etwas zur Seite, auch die Gewandung ist etwas freier behandelt.

9. In den Nebenräumen der Kirche Santa Giustina zu Padua werden die einzelnen Theile des Portals des früheren Baus aufbewahrt. Im Gang neben dem Chor befinden sich die beiden Thürpfosten, welche in Nischen mit Zwergarchitekturen aus Kleeblattbögen und kleinen Thürmchen fünf Einzelgestalten enthalten und zwar immer einander entsprechend an einem und am anderen Pfeiler: Paulus und Petrus, Synagoge und christliche Kirche, David und Salomo, Santa Giustina und der heilige Bischof Prosdocimus. Im Vorraum der Sakristei ist der Architrav mit den Reliefs der Kindheitsgeschichte Christi eingemauert. In einem benachbarten Raum, der einige Stufen tiefer liegt, befindet sich das Tympanon. Es wird von einem flachen Rundbogen überwölbt. In der Mitte thront in Lebensgrösse die heilige Giustina**), zu ihren beiden Seiten knien zwei Greise, deren jedem sie eine Schale reicht. Die Gewandung sämmtlicher Figuren schliesst sich antiken Mustern an. Die Kleider liegen wie nass fest am Leibe und lassen die Formen des nackten Körpers durchschimmern. Die Köpfe aber haben derbe naturalistische Typen mit runden Glotzaugen, sie sind leer und leblos. In den Architravscenen hält der Künstler sich nicht eng an die Ueberlieferung, sondern gestaltet sie ziemlich frei nach eigenem Ermessen. Mit grosser Sorgfalt ist das Bett gearbeitet, auf welchem Maria bei der Geburt Christi liegt, mit zwei Säulen und einem geöffneten Vorhang. Die Skulpturen gehören schon ganz in das Ende des 13. Jahrhunderts.

*) Boito: Il Duomo di Milano, Milano 1889, S. 53. Ebenda Lichtdruckabbildung von 6 der Apostel, Tafel 38.

**) Pietro Selvatico: Guida di Padova e dei principali suoi contorni, Padova 1869, S. 176, hält die Figur für eine Personification der Religion. An dem halbkreisförmigen Rand steht die Inschrift:

Hinc quicumque veni genimen bibe vitis.

Ausserdem sind von einer alten Portalvorhalle zwei Greife erhalten, welche Säulen getragen haben.

10. In den Intercolumnien der unteren Loggiengallerie im Innern des Baptisteriums zu Parma und zwar in den Intercolumnien über der Apsisnische und den vier zu beiden Seiten angrenzenden stehen 15 Reliefplatten, welche die Monatsbilder und zwei andere Figuren darstellen. Eine Platte ist nur ein Theil des benachbarten Monatsbildes. Bei 8 Monatsbildern sind die Thierkreiszeichen besonders gearbeitet und in Nischen darunter vermauert, bei den übrigen sind sie auf derselben Reliefplatte angebracht wie die betreffende Figur. Alle sind von verschiedener Grösse.

1) März. Ein Knabe, der ursprünglich in ein Horn blies, der Windgott. Thierkreiszeichen getrennt: Widder.

2) April. Ein gekrönter junger Mann, lang gewandet, mit einer Blume und einem Zweig in den Händen. Thierkreiszeichen getrennt: Stier.

3) Mai. Ein Reiter mit einer Sichel in der Hand. Thierkreiszeichen getrennt: Zwillinge, zwei Knaben, die Zweige von einem Baum brechen.

4) Juni. Ein Mann in kurzem Kittel, mit einer Sichel Getreide schneidend. Thierkreiszeichen getrennt: Krebs.

5) Juli. Ein Mann, zwei Pferde antreibend, die in der Tenne zu gehen scheinen. Thierkreiszeichen getrennt: Löwe.

6) August. Ein Mann, der ein Fass mit Reifen beschlägt. Thierkreiszeichen getrennt: Jungfrau, die ein Blatt oder eine Frucht von einem Baume pflückt.

7) September. Ein Mann, welcher Trauben vom Weinstock pflückt. Thierkreisbild auf derselben Platte: ein kleines Mädchen, welches eine Wage hält.

8a) Oktober. Säemann.

8b) Als Fragment der aus derselben Platte wie Nr. 8 gearbeitete und dazugehörige Skorpion.

9) November. Ein Mann, der Rüben zu ernten scheint. Thierkreiszeichen auf derselben Platte: Schütze.

10) December. Ein Mann, welcher Aeste von einem Baum schneidet. Thierkreiszeichen getrennt: Steinbock, als ein Thier mit zwei Hörnern und Drachenschwanz.

11) Januar. Der zweiköpfige Janus als Freifigur. Die Thätigkeiten des Januar sind hier dem getrennt gearbeiteten Thierkreiszeichen beigegeben. Neben dem Wassermann, welcher Wasser aus einem Gefäss in ein anderes giesst, ist ein Mann dargestellt, welcher Holz spaltet, und ein anderer, welcher einen Kessel über ein Feuer hängt.

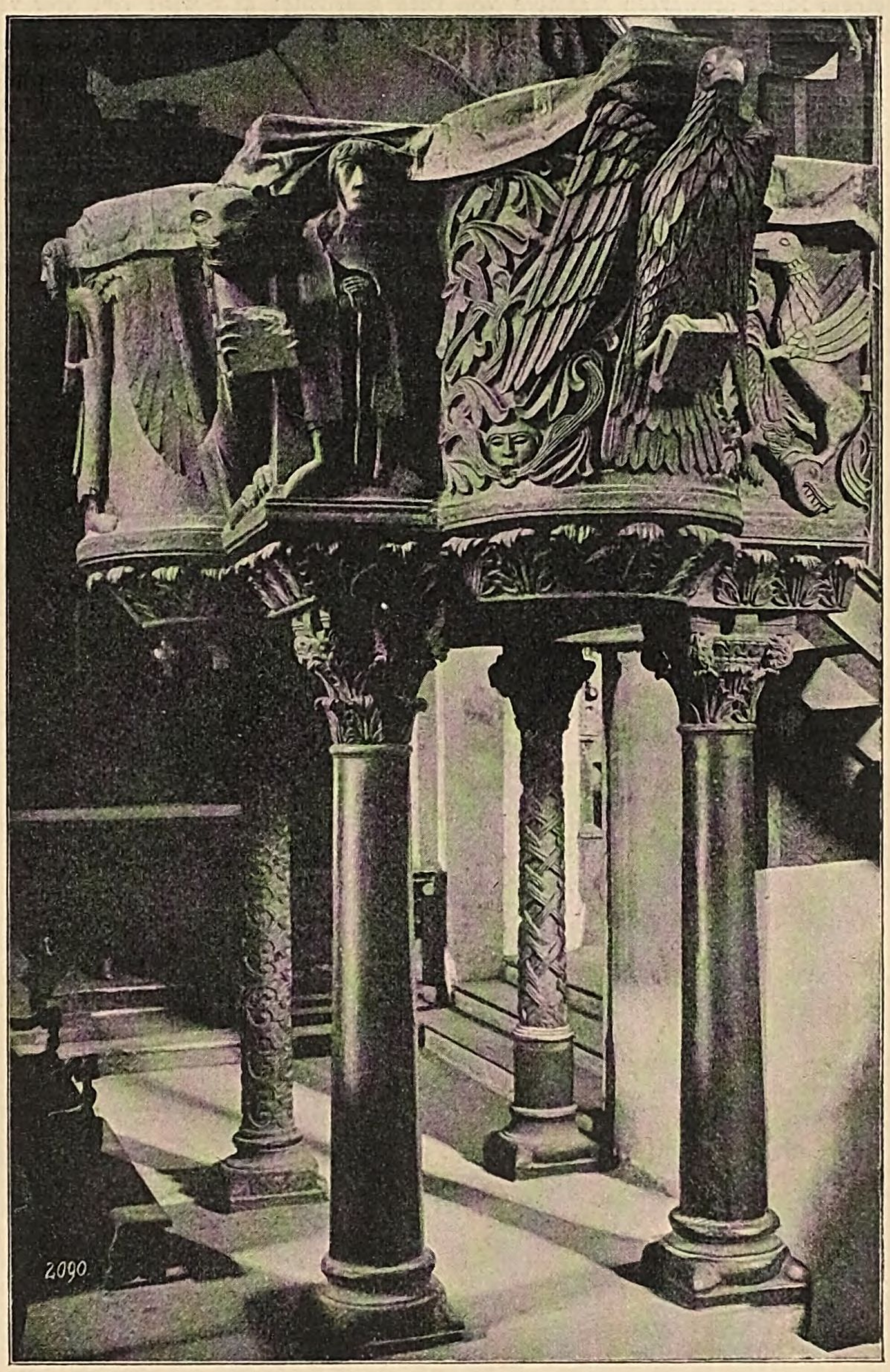
12) Februar. Ein Mann, welcher gräbt. Ueber ihm aus derselben Platte gearbeitet das Thierkreiszeichen der Fische.

Zwischen 3 und 4, Mai und Juni, steht das Relief einer langbekleideten Frau, und hinter 12, Februar, das Relief eines bärtigen Mannes, der vor einem Baum steht und ein Schriftband in der Hand hält. Lopez erklärt diese beiden Figuren für Frühling und Herbst und glaubt, dass Sommer und Winter verloren gegangen sind. Abgesehen davon, dass eine solche Personificirung der Jahreszeiten neben den Monatsbildern sonst nicht vorkommt, gehören diese Reliefs auch stilistisch mit den Monatsbildern nicht zusammen.

Ehe wir diese Arbeiten stilistisch näher betrachten, richten wir unsere Aufmerksamkeit auf

11. Theile eines Monatscyklus, die jetzt an der Halle neben dem rechten Seitenschiff des Domes zu Ferrara eingemauert sind. März: der Windgott und ein vornehmer Herr. Juli: ein Pferd in der Tenne. August: ein Mann, der ein Fass beschlägt. September: ein Mann bei der Traubenlese. Februar: Holzhacker und Kessel auf dem Feuer. Januar: zweiköpfiger Janus.

Beide Monatscyklen haben künstlerisch grosse Aehnlichkeit mit einander. Sie bestehen aus fast vollständig frei gearbeiteten Figuren, von denen die in Ferrara so umrahmt sind, dass sie in völlig ausgebildeten Nischen stehen. Auch die in Parma werden ursprünglich eine derartige Umrahmung besessen haben. In beiden Arbeiten hat das unmittelbare Naturgefühl, welches wir bisher nur in den Köpfen beobachtet haben, weitere Fortschritte gemacht und sich auf die Auffassung der ganzen Figuren erstreckt, die auch in der Gewandung nur noch schwach antikisiren. Die Monatsbilder von Ferrara gehen in dem Naturalismus am weitesten, indem sie auch das Beiwerk ganz naturalistisch wiedergeben und stark betonen.


Abb. 65: Kanzel in San Giulio im Lago di Orta.

12. Mit den Monatsbildern am Dom zu Ferrara auf's engste verwandt ist der Skulpturenschmuck des Tympanons an der Kirche San Mercuriale zu Forlì, so dass Schmarsow hier sogar denselben Künstler voraussetzt. Links schlafen die drei Könige friedlich in einem Bett nebeneinander, mit ihren Kronen auf den Häuptern, indess ein Engel zu ihnen herabfliegt und ihnen den Befehl überbringt, sich zur Anbetung zu begeben. In der Mitte des Feldes sind die drei Könige im Begriff, diesem Befehl Folge zu leisten. Der vorderste kniet vor der rechts mit dem Kinde thronenden Madonna, neben der Joseph steht, und hat einen Pokal übergeben, welchen die Madonna hält. Der zweite König lüftet seine jetzt fehlende Krone wie einen Hut, und der dritte hebt das sehr massiv gebildete Abzeichen seiner Würde mit beiden Händen von seinem Kopf empor. Der derbste Naturalismus spricht sich in den vierschrötigen Gestalten und bäuerischen Gesichtern aller Figuren aus, in der Gewandung, welche bei den Königen das Reisekostüm der damaligen Zeit bis ins einzelne schildert, bis auf die am Gürtel hängenden Handschuhe, Messer und Taschen, in den Wandhaken, an welche der vorderste König seinen Mantel, Stab und Krone gehängt hat. Die Kunst ist hier wieder bei demselben Prinzip angekommen, das die oberitalische Plastik von Wilhelm von Modena bis auf Benedetto Antelami hauptsächlich beherrscht hatte, nur dass das Streben nach natürlicher Erscheinung bis zu einem in alle

Einzelheiten gehenden Naturalismus gesteigert ist, der in seiner derben, handgreiflichen Art komisch wirkt.*)

*) Wohl auch erst dem 13. Jahrhundert gehört die Kanzel in San Giulio im Lago di Orta (Abb. 65) an. Sie ist aus einem Stück schwarzen Marmors von Oira gearbeitet und wird von vier verschiedenen Säulen getragen. Es sind daran die vier Evangelistensymbole, ein einzeln stehender Mann, der sich auf einen Krückstock stützt, wohl San Giulio, und Unthiere dargestellt. Die Form ist sehr scharf umrissen. Das Ranken- und Flechtornament zu beiden Seiten des Adlers ist schön. Es zeigt noch die Dreisträhnigkeit der verflochtenen Bänder und ihre Endigung in kerbschnittartig behandelte Blätter wie das langobardisirende Flechtwerk an den Kapitellen von Sant' Ambrogio zu Mailand. In diesem abgelegenen Orte hatte sich diese Art von Ornament bis in so späte Zeit erhalten, und dieser örtlichen Lage ist es auch zuzuschreiben, dass sich das Werk nicht recht in den Rahmen der übrigen oberitalischen Skulptur einfügen lässt. Angelo Fara berichtet in seinem Buch La riviera di S. Giulio, Orta e Gozzano S. 86, nachdem er von der Kanzel gesprochen: Veggasi pure quel bassorilievo in pietra, che rappresenta S. Giulio veleggiante sul suo mantello alla volta dell' Isola; questa tavola tuttochè rozza e deforme ci è di gran pregio per chiarirci quale fosse l'arte scultoria di quei tempi.

Oberitalische Bildhauer im mittleren Italien.

Einer Kunst von so ausgesprochener Eigenart wie die oberitalische Plastik musste es leicht werden, sich über die natürlichen Grenzen ihres Gebietes hinaus zu verbreiten, dazu kam die Wanderlust der „Comasken", die wir schon zur Zeit der Langobardenherrschaft kennen gelernt haben. Vor allem wird es niemanden Wunder nehmen, oberitalische Künstler in Gegenden thätig zu finden, welche politisch mit Oberitalien lange in Verbindung gestanden hatten. So finden wir denn ein Werk, das wir zur oberitalischen Plastik rechnen müssen, in der Hauptstadt des ehemaligen langobardischen Herzogthums Spoleto. Es ist ein architravförmiger Reliefstreifen, welcher von der Kirche San Ponziano stammt und jetzt in der städtischen Sammlung zu Spoleto aufbewahrt wird. Die Darstellung behandelt das Martyrium eines heiligen Bischofs in drei Scenen. In der Scene am meisten links thront ein Herrscher in einer Tracht, die jedenfalls der fürstlichen Kleidung in der Zeit des Bildhauers entspricht, die Linke auf ein langes Scepter stützend und mit der Rechten die Marter des Bischofs befehlend. Hinter ihm steht der Ankläger, welcher auf den Bischof zeigt. Dieser ist am Oberkörper entkleidet, noch mit der Bischofsmütze auf dem Haupt, mit Händen und Füssen an einen Pfahl gefesselt, und zwei Henkersknechte sind im Begriff, ihm mit scharfen Instrumenten das Fleisch vom Leibe zu reissen. Ein Engel fliegt von oben herab, wahrscheinlich um den Heiligen zu befreien. Denn in der folgenden, der mittleren Scene steht der Heilige wieder in vollem Bischofsornat da, und auch die zweite Marter, welche der Herrscher für ihn ausgesucht hat, schlägt fehl. Ein Mann führt zwei wilde Thiere auf ihn zu, welche den Bischof zerfleischen sollen, diese aber beugen demüthig vor ihm das Haupt, da der Bischof betend die Hände zu einem herabschwebenden Engel erhebt. Erst der dritte Angriff auf das Leben des Heiligen ist von Erfolg gekrönt. Ein Henker hat ihm das Haupt mit dem Schwerte abgeschlagen, und der Körper bricht neben einem Baum zusammen. Ein zweiter Henker ist im Begriff, das Schwert zu ziehen, um zuzuschlagen, falls der Streich seines Gefährten durch eine höhere Macht aufgehalten werden sollte. Ein Engel schwebt zu dem fallenden Haupte herab, und ein zweiter knieender Engel, der übrigens nicht, wie es auf der Photographie scheint, bärtig ist, streckt die Hände aus, um das Haupt aufzufangen. Hinter den Engeln thront Christus in steifer Würde, die Hand segnend gegen die Scene erhoben, in der Linken auf das Knie ein offenes Buch stützend, in dem der Hexameter steht:

REX EGO SVM CELI DANS GAVDIA CVNcTA FIDELI.

Wir haben hier ganz dieselben derben, etwas bäuerischen Typen, welche wir von der oberitalischen Plastik her kennen. Sowohl die Köpfe wie die ganzen Gestalten erinnern am meisten an Wilhelm

von Modena. Ganz wie Abel auf dem Relief dieses Meisters bricht hier der Bischof zusammen, und alle Bewegungen sind ebenso derb deutlich wie dort. Dennoch geht diese Arbeit über Wilhelm hinaus, indem die Falten der Gewandung viel mehr im einzelnen charakterisirt werden, ja sogar die Muster der Stoffe sind mit peinlicher Sauberkeit angegeben. Es ist nicht zweifelhaft, dass wir in dem Künstler dieses Reliefs einen Oberitaliker vor uns haben. Da die Bewegung der Figuren etwas flüssiger ist, auch die Köpfe und die Gewandung einen etwas fortgeschrittenen Stil verrathen, werden wir Schmarsow, der für die Arbeit das 11. Jahrhundert annimmt*), nicht Recht geben können, sondern sie etwas später als die Skulpturen am Dom zu Modena ansetzen müssen, d. h. in eines der ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts.

Wie das Spoleto benachbarte Assisi Funde langobardischer Plastik ergeben hat, so tragen auch die meisten Skulpturen an der Fassade des Domes den Charakter oberitalischer Kunst. Die Tympana der drei Portale sind aus Porphyr. Im Tympanon des Mittelportals thront in einem Kreisrund der Heiland mit der Krone auf dem Haupt zwischen einem Stern und dem Mond. Zu beiden Seiten sind die säugende, gekrönte Madonna und der heilige Rufinus, dem die Kirche geweiht ist, angebracht. Es sind rohe, klobige Figuren, das Trinken des Kindes ist mit derber Natürlichkeit dargestellt. Das Gewand der Madonna ist wie die Gewänder auf dem Relief zu Spoleto mit zierlichem Marmormuster versehen. Auch das Rankenwerk um das Tympanon entspricht dem oberitalischen. Um das ganze Portal zieht sich ein halbrunder Wulst mit Absätzen, die wie die Knoten eines Rohres aussehen, und daran klettern fabelhafte Ungeheuer auf und ab, wie wir sie von San Michele zu Pavia kennen. Eine lange Reihe solcher Unthiere ist auch an dem Gesims angebracht, welches den untersten Stock von dem mittelsten trennt, und auf welchem die Säulchengallerie hinläuft. In der Halbrundumfassung des Tympanon ist der vorhin erwähnte Wulst mit tanzenden Figuren, dem thronenden König David und einem Engel mit Weihrauchfass verziert. Wie die Thiere kleben diese Figuren äusserlich daran, ohne sich architektonisch einzuordnen, wie wir es an dem Portal des Querhauses von San Michele zu Pavia kennen gelernt haben. Von oberitalischem Charakter sind dann noch besonders die drei Figuren, welche auf Drachen stehend den Steinbalken unter der Mittelrose sehr drastisch stützen. Sie entsprechen den so beliebten Tragefiguren der oberitalischen Plastik. Im äussern Umkreis der Fensterrose sind die vier Evangelistensymbole dargestellt, neben der Rose des linken Seitenschiffes zwei männliche Figuren. In der Umrahmung der Seitenportale sind schalenförmige Vertiefungen, in welchen Rosetten und Thiere liegen, in den Tympana altchristliche oder daran erinnernde Motive: zwei Pfauen und zwei Löwen, die aus je einer zwischen ihnen stehenden Vase trinken.

Neben dem Herzogthum Spoleto haben wir das südliche Etrurien als Fundstelle für Arbeiten langobardischer Plastik kennen gelernt, und so treten uns auch in der romanischen Epoche dort Werke entgegen, welche oberitalischen Charakter verrathen. Wie die Fassade des Domes zu Assisi schon architektonisch nach Oberitalien weist, so ist auch der Stil der beiden Kirchen zu Toscanella, San Pietro hoch oben auf dem antiken Burgfelsen und Santa Maria Maggiore am Fusse der Burg, mit den oberitalischen Kirchen eng verwandt.**) Andererseits hat auch die Fensterrose von San Pietro fast die gleichen Formen wie die Fensterrosen des Domes zu Assisi. Wie bei jenem treten bei den Kirchen von Toscanella mittelitalische Elemente zu den oberitalischen hinzu. An der Fassade von San Pietro erinnern nur wenige Skulpturen an Oberitalisches. Die vier Evangelistensymbole, welche das Rundfenster umrahmen, sind kaum dazu zu rechnen, eher schon die beiden senkrecht stehenden Drachen,

*) Schmarsow, Sanct Martin von Lucca. S. 206, ebenda Abbildung.

**) Campanari: Delle antiche chiese di S. Pietro e di S. M. Maggiore nella città di Toscanella (Toscanella 1852) war mir nicht zugänglich. — Ettore Gentili: S. Pietro di Toscanella im Archivio storico del arte 1889 S. 361. — Im Jahrgang 1896 der Revue de l'art chrétien beginnen Artikel von G. Clausse über die Kirchen von Toscanella zu erscheinen.

welche Hunde verfolgen, zu beiden Seiten des Fensters; als sicher oberitalisches Motiv können wir die Tragefigur in Kastenrelief unter der Umrahmung des Fensters links neben der Rose ansprechen. Am Hauptportal von Santa Maria Maggiore sind im Tympanon vier verschiedene Platten mit Reliefs eingelassen, welche einen ganz unregelmässigen Schmuck bilden. In drei schalenartigen Vertiefungen ist links das Opfer Isaaks, rechts das Lamm mit dem Kreuzstabe dargestellt. Dazwischen thront weit grösser die Madonna mit dem Kinde; die Füsse der Madonna ragen noch auf den Architrav hinüber. An den beiden Thürpfosten stehen die Apostel Petrus und Paulus. Die Gestalten sind starr, leblos und klobig, die Gewänder mit vielen kleinen Parallelfalten. An einem Kapitell der linken Schräge ist die Flucht nach Aegypten dargestellt. Um die Fensterrose des Mittelschiffes sind die vier Evangelistensymbole angebracht. Diese Arbeiten weichen von den oberitalischen zwar stark ab, aber es ist doch ein gewisses Gefühl darin, was jenen verwandt ist und sich namentlich in den derben Typen der Figuren ausspricht.

Der ergiebigste Setzling oberitalischer Kunst gelangte nach Toskana, und eine ganze Schule von oberitalischen Bildhauern lässt sich dort vom Ende des 12. Jahrhunderts an für mehr als ein halbes Jahrhundert nachweisen. Schmarsow hat in seinem schon mehrmals citirten trefflichen Buch St. Martin von Lucca, dessen Resultaten ich mich in allen wesentlichen Punkten anschliessen kann, diese Schule von „Comasker“ Bildhauern ausführlich behandelt, so dass hier einige zusammenfassende Worte genügen werden. Es bleibt uns dann nur noch übrig Schmarsow's Werk dahin zu ergänzen, dass wir den Zusammenhang dieser toskanischen Comasken mit der Entwicklung der oberitalischen Kunst klar legen.

Schon vor Guido Bigarelli da Como waren obertitalische Bildhauer in Toskana thätig. Das älteste Datum einer Arbeit Guido's ist neuerdings von Alberto Chiapelli aufgefunden worden*), es ist das Jahr 1199, in welchem der Künstler eine Kanzel für den Dom zu Pistoja arbeitete. Von diesem Werk sollen noch Reste an verschiedenen Stellen Pistojas erhalten sein. Es ist also noch vor die von Schmarsow angeführte älteste Arbeit Guidos, seinen Antheil an der Schmuckfassade von Sankt Martin zu Lucca, der mit dem Jahre 1204 beginnt, zu setzen. Von da an lässt sich die Thätigkeit des Meisters durch die ganze erste Hälfte des 13. Jahrhunderts verfolgen über seine Beschäftigung an der Pieve zu Prato von 1211 an, seinen Bau der Schmuckfassade von San Michele in foro zu Lucca (wahrscheinlich im Lauf des zweiten Jahrzehntes), den Erzengel Michael am Oratorium von San Giuseppe in Pistoja, die Skulpturen am Hauptportal von San Martino zu Lucca wahrscheinlich vor 1233, bis zu seinen letzten Werken, dem Taufbecken im Baptisterium zu Pisa und der Kanzel in San Bartolomeo in Pantano zu Pistoja 1250. Guido da Como erweist sich als ein Mitglied jener klassicistischen Schule von oberitalischen Plastikern, welche wir in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kennen gelernt haben, und zwar gehört er jener Richtung an, welche auch in den Köpfen idealistisch sein will und auf den Naturalismus gänzlich verzichtet. Am meisten tritt diese antikisirende Tendenz hervor in seinen Skulpturen am Hauptportal von San Martino zu Lucca und dort zumeist im Tympanon mit dem thronenden Christus, dessen Mandorla von fliegenden Engeln gehalten wird. Diese Engel haben Medaillonhaltende antike Genien zum Vorbild gehabt. Das Streben der oberitalischen Künstler nach klassischer Gewandung ist von besonders schönem Erfolg gekrönt an der Vorderseite des Baldachins des Ciboriums von Sant' Ambrogio zu Mailand, und wir finden treffende Vergleichspunkte zwischen den Gewändern der fliegenden Engel am Hauptportal von San Martino zu Lucca und der Kleidung der beiden Apostelfürsten am Ciborium von Sant' Ambrogio zu Mailand, nur dass die Faltengebung bei den letzteren reicher und komplizirter ist. In beiden Fällen liegen die Gewänder wie nass an und lassen die Gliedmassen und die

*) Arte e Storia 1895 No. 21.

Bewegung des Körpers durchscheinen. Die Art des Reliefs ist in beiden Fällen die gleiche, auch an San Martino machen die Engel den Eindruck, als wären sie halbirt und so auf die ebene Grundfläche des Reliefs aufgelegt. Noch genauer stimmen diese Engel mit den fliegenden Engeln auf den Schmal-



Abb. 66: Theil der Kanzel des Guido da Como in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoja.

seiten der goldenen Altarbekleidung von Sant' Ambrogio überein. Nicht nur die ganze Stellung und Haltung, sondern auch die Gewandung bis ins einzelne, bis zu dem herunterhängenden Gewandzipfel, ist die gleiche. Wie bei den übrigen Oberitalikern des 13. Jahrhunderts sind die Gestalten Guidos fast völlig starr und leblos, man hat nicht das Vertrauen, dass sie ihre Stellung verändern könnten. In den Gesichtern ist so gut wie gar kein seelisches Leben und nur ein sehr geringes Maass von sichtbarer

Antheilnahme an der Handlung. Deshalb sind auch die historischen Scenen an der Kanzel zu Pistoja (Abb. 66) am allerwenigsten gelungen und ganz ruhig dastehende Gestalten wie die Madonna und die Apostel am Architrav von San Martino zu Lucca die besten. In einem einzigen besonders glücklichen Fall, im Erzengel Michael am Oratorium di San Giuseppe zu Pistoja, hat der Klassicismus wirkliche Monumentalität zur Folge gehabt. Die Stellung des auf dem niedergeworfenen Drachen stehenden Engels ist in der That grossartig. Aber auch dieser Engel hat nichts Elastisches und Bewegliches. In Guido's letztem Werk, dem einzigen, welches handelnde Personen vorführt, sind in den Proportionen der Figuren, in der Form der Köpfe, in der Gewandung starke Anklänge an Benedetto Antelami nicht zu verkennen. (Vergl. das Gewand des Matthäusengels mit dem Gewand an den Statuen des David und Ezechiel an der Fassade von San Donnino. Abb. 48.) Das Relief ist bei Guido und bei den anderen toskanischen Comasken immer das Kastenrelief mit glattem Grunde und kräftiger Umrahmung, in welcher die Figuren wie auf einer Bühne erscheinen. Die Werthschätzung der Form führte Guido zu einer rein dekorativen Kunst, in welcher er seine schönsten Erfolge zu verzeichnen hat. Rein ornamental mit mehrfarbigem Steinmosaik und skulpirten Blattreihen hat er die Seiten des Immersionstaufbeckens im Baptisterium zu Pisa geschmückt. Diese ornamentale Kunst hat er erst in Toskana kennen gelernt, wo er vorzügliche Beispiele, z. B. die Chorschranken in San Miniato bei Florenz, vorfand, in ihr hat sich sein Talent erst wahrhaft entfaltet. Die Muster, die er erfand, kommen der klassischen Schönheit der Antike, die ihm als Ziel vorschwebte, sehr nahe. Die Marmorarbeit ist die denkbar sauberste. An seinen Figuren ist dieselbe peinliche Sauberkeit störend und hilft dazu, den befangenen und unlebendigen Eindruck zu verstärken.

Dennoch sollte die Thätigkeit des Guido da Como schöne Früchte zeitigen. Die Fassade von San Martino zu Lucca enthält Beispiele davon. Der Künstler, welcher den Monatscyklus und die Reliefs aus dem Leben des heiligen Martin zu beiden Seiten des Hauptportals vom Jahre 1233 an arbeitete, hat auf dem von Guido geschaffenen Grunde weiter gebaut. Dem Meister verdankte er die technische Schulung, und damit verband er einen frischen und unbefangenen Blick für die Natur. Wahrscheinlich war er gleich Guido ein Oberitaliker, und es begann in ihm die alte Fähigkeit der oberitalischen Künstler zu erzählen und lebendig zu gestalten wieder aufzuleben. Künstlerisch noch feiner sind die Reliefs eines andern Bildhauers an dem rechten Nebenportal derselben Kirche mit der Geschichte des heiligen Regulus. Ein noch bedeutsameres Zeugniss aber von dem künstlerischen Nutzen der klassischen Studien, wenn sie sich mit dem Blick für das Natürliche verbinden, legt die überlebensgrosse Reiterfigur des heiligen Martin mit dem Bettler an der Schmuckfassade der Kirche ab. Wahrscheinlich haben wir hier denselben Künstler vor uns, der die Reliefs aus der Martinslegende und den Monatscyklus geschaffen. Zwar hat auch dieses Werk noch etwas von der bewegungslosen Steifheit der zeitgenössischen oberitalischen Arbeiten und der Werke des Guido da Como beibehalten, aber dennoch ist der Mann zu Pferd von monumentaler Wirkung, der Fall seiner Gewandung von grossem Zuge und der Antike ziemlich glücklich abgelauscht. Am besten gelungen ist der Bettler, wie er sich fröstelnd und bittend an den Heiligen herandrängt, und zitternd auf seinen Füssen steht, das ist nach der Wirklichkeit gut beobachtet und wiedergegeben. Ohne diese Vorstufe und ohne die technische Schulung, welche die saubere und peinliche Arbeit des Guido da Como einführte, wäre die Kunst des Niccolò Pisano unmöglich gewesen. Die klassicistische Richtung war zu Pisa, selbst beim Auftreten der Comasken in Toskana, nichts Neues. Schon im 11. Jahrhundert wurde dort der Dom mit den feinsten antiken Einzelgliedern ausgestattet. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts kopirte Biduinus einen antiken Sarkophag, um dieselbe Zeit wurden im plastischen Schmuck der Thüren des Baptisteriums formschöne Elfenbeinwerke des christlichen (frühbyzantinischen) Alterthums mit grossem Geschick nachgebildet. Zu dieser lokalen antikisirenden Strömung kamen die Anregungen, welche die Arbeiten der Comasken

dem jungen Niccolò Pisano geben mussten; sicher hat er von ihnen gelernt; ihre Vorzüge gewannen erst unter der Hand dieses begabten Künstlers die rechte Bedeutung.*)

*) **Nachtrag.** Erst bei Vollendung des Druckes bis hierher kommt mir der Aufsatz „Sull' origine dell' arte longobarda" von Paolo Fontana im Archivio storico lombardo vom 31. December 1896 zu Gesicht, in welchem der Verfasser Stückelberg und mich aufs heftigste angreift, und uns unerlaubten Chauvinismus vorwirft, weil wir den Langobarden das bescheidene Verdienst zuerkennen, eine eigenartige und charaktervolle Ornamentik ausgebildet zu haben, und weil wir das Buch von Raffaello Cattaneo: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa, Venezia 1888, in welchem die Ornamentik nach langobardischem Geschmack für byzantinisch ausgegeben wird, nicht loben. Ich habe das Buch übrigens erst gelesen, nachdem ich im Winter 1893/94 auf einer zweimaligen Rundreise durch Ober- und Mittelitalien den Spuren der Langobarden nachgegangen war, konnte es also nicht, wie Fontana meint, als Führer benutzen. — Da ich die Blattgoldkreuze, als nicht zur Monumentalkunst gehörig, im Text nicht erwähnt habe, will ich auf diesen einen Punkt in Fontanas Ausführungen noch etwas näher eingehen. Fontana führt sie als einen Beweis dagegen an, dass das eigenartige Flechtwerk eine Kunstäusserung der Langobarden sei, während sie grade ein starker Beweis dafür sind. Franz Wieser sagt in seiner Schrift: „Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano", Innsbruck 1887, über die mit Flechtwerk verzierten Blattgoldkreuze Seite 23: „Diese Art von Blattgoldkreuzen ist nämlich geradezu typisch für langobardische Grabfunde. Sie kamen in zahlreichen unzweifelhaft langobardischen Gräbern zum Vorschein, namentlich in der Lombardei und in Friaul, aber auch in anderen Theilen von Italien in Toskana, bei Benevent u. s. w." In der Anmerkung fügt er hinzu, dass analoge Funde aus fränkischen und allemannischen Gräbern in Deutschland ausserordentlich selten seien, und dass diese wenigen überdies einen wesentlich anderen Typus haben. In gleichem Sinne spricht sich Paolo Orsi im Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino, Band II, Seite 148 (1883) aus. Das erkennt auch Fontana im allgemeinen an, und fügt noch hinzu, dass die Waffen in den langobardischen Gräbern dieselben seien, wie in den sogenannten merowingischen Gräbern nördlich der Alpen. Dann zieht er den Schluss: Nur durch die Blattgoldkreuze sind die langobardischen Gräber in Italien von den germanischen Gräbern nördlich der Alpen unterschieden, folglich können die Blattgoldkreuze nicht langobardisch sein, sonst müssten sie auch in den übrigen germanischen Gräbern häufig vorkommen! Mir dagegen scheint durch diesen Thatbestand nur noch mehr bestätigt zu werden, was ich vorn im Text ausgeführt habe, dass nämlich die Langobarden den Stil der Völkerwanderungszeit, welcher allen germanischen Völkern gemeinsam war, nach Italien mitbrachten, dort zunächst weiter übten, aber dann befruchtet durch die antike Kultur, das Flechtornament ausbildeten, das wie auf den Steinplatten so auch auf den Blattgoldkreuzen erscheint.

Ein anderer italienischer Kunstgelehrter, der sich neuerdings mit dieser Ornamentik beschäftigt hat, ist Ferdinando Mazzanti. Er widerspricht in seinem Aufsatz des Archivio storico dell' arte vom Jahre 1896: „La scultura ornamentale romana nei bassi tempi" zwar der Ansicht, dass die Ornamentik byzantinisch oder durch byzantinische Vorbilder beeinflusst sei, beschränkt aber die ganze Frage über diese durch ganz Italien und weit darüber hinaus verbreitete Kunst auf Rom und erklärt sie allein aus einer in Rom vollzogenen Weiterbildung aus Flechtwerkmotiven antik-römischer Fussbodenmosaiken. Den Einfluss der Langobarden auf diese Ornamentik erkennt er nicht, und doch stellt er künstlerisch in der Ornamentik der in Rom erhaltenen Werke einen tiefen Einschnitt zwischen dem 6. und dem 8. Jahrhundert fest (sicher datirbare Werke des 7. Jahrhunderts fehlen in Rom). Die Erklärung für diesen Einschnitt ist eben, dass in diesem Zwischenraum der langobardische Geschmack in Rom eingedrungen war. Auch Fontana macht die Bemerkung, dass Flechtwerk als Ornament schon in der antiken Kunst von der altorientalischen bis zur römischen vorkommt. Ich habe schon in meinem Vortrag nirgends behauptet, dass die Langobarden Flechtwerk als Dekorationsart überhaupt erfunden hätten, vielmehr habe ich dort und noch ausführlicher im Text des vorliegenden Buches betont, dass es schon früher vorkommt. Aber das Flechtwerk nach langobardischem Geschmack ist in fast allen seinen Gestaltungen von einer so ausgesprochenen Sonderart, dass es auf den ersten Blick von allem früheren zu unterscheiden ist. Das manche Motive des langobardischen Flechtwerks mit solchen in der antik-römischen Ornamentik übereinstimmen, ist ganz richtig, und von antik-römischen Werken, die überall in Italien zu finden waren, haben die Langobarden sie auch entlehnt, ebenso wie sie byzantinische Dekorationsmotive herübernahmen, aber alles bildeten sie mit grosser Kraft in ihren Geschmack um. Dass die Werke langobardischen Geschmacks in Rom so zahlreich sind, kann nicht verwundern, da dort viele Kirchen vorhanden waren, welche des Schmuckes bedurften, und, nachdem diese Ornamentik dort einmal eingeführt war, wurde sie fleissig geübt.

F. X. Kraus ist in seiner Geschichte der christlichen Kunst, Band I, den Ausführungen meines Vortrags über die Spuren der Langobarden voll beigetreten. Bei dieser Gelegenheit möchte ich die leider zu Anfang versäumte Erwähnung nachholen, dass, wie ich nach meinem Kölner Vortrage erfuhr, bereits Joseph Strzygowski in einem im Septemberheft 1893 der Preussischen Jahrbücher veröffentlichten Vortrag über den Völkerwanderungsstil auf den Zusammenhang des charakteristischen Flechtwerks mit dem Völkerwanderungsstil und mit den Langobarden hingewiesen hat.

Schlusswort.

Während so in Toskana die Thätigkeit der oberitalischen Bildhauer nicht ganz ohne fruchtbringende Nachwirkung auf die gewaltig emporspriessende neue Kunst blieb, zerrann in Oberitalien die selbständige Kunstübung im Ausgang der romanischen Epoche völlig. Wir haben gesehen, dass das Wesen der oberitalischen Plastik auf der Vermischung germanischer und lateinischer Elemente, welche im Volk vorhanden war, beruhte. Weniges ist schicksalsvoller gewesen in der Geschichte der Menschheit als der Augenblick in welchem Germanen und Italiker zuerst in Berührung kamen. Seitdem haben diese beiden Völker nie mehr von einander lassen können, und die Germanen waren von einer unwiderstehlichen Begierde nach dem Besitz des schönen Landes südlich der Alpen und der Aneignung seiner hohen geistigen Güter erfüllt. Immer wieder und wieder sind sie nach dem ersten Einfall der Cimbern und Teutonen als Gothen, als Langobarden, als Franken und schliesslich als Deutsche wiedergekommen und haben eine dauernde Zwingherrschaft über das Land erstrebt. Die Langobarden, welche Jahrhunderte lang als Herren auf der Halbinsel sassen, haben sich nach dem Fall ihrer Macht mit den Lateinern vermischt, und in Oberitalien ist dann später unter der Herrschaft der Deutschen noch viel deutsches Blut hinzugekommen. Bei der Umbildung des italischen Volkes aus den Lateinern des Alterthums in die modernen Italiener ist das Germanische wesentlich mitbestimmend gewesen, ja in Oberitalien war es während des frühen und hohen Mittelalters sogar vorherrschend. In dem halben Jahrhundert nach dem Constanzer Frieden stellte es sich heraus, dass die Schlacht von Legnano die endgültige Abweisung der Deutschen als Herren und wesentlicher Faktor in Italien bedeutete, die Erfolge Kaiser Friedrichs II. gegen den lombardischen Städtebund waren nur vorübergehend. Von da an begann das Nationalitalienische feste Gestalt zu gewinnen und in selbständigem Leben aufzublühen. Die oberitalischen Städte hatten das meiste und beste gethan, die Fremdherrschaft abzuweisen und das Land zu befreien. Aber diese Jahrhunderte langen Kämpfe gegen die kriegsgewaltigen Deutschen hatten ihre Kraft zu sehr aufgerieben, als dass sie jetzt die Früchte ihres Ringens hätten ernten können. Sie verfielen, wie wir gesehen haben, innerer Anarchie, zahllosen Einzelfehden und schliesslich der Gewaltherrschaft einzelner Familien, die Kunst that einen plötzlichen Fall. „Der Schatz politischer Erfahrungen, freier Gesinnung und allgemeinerer Verhältnisse", welchen die oberitalischen Städte in den Kämpfen erworben, „kam den toskanischen Städten", welche eben jetzt in republikanischer Freiheit erblühten, „zu gut."*) Toskana hatte an den Kämpfen gegen die deutschen Kaiser weniger Theil

*) Heinrich Leo: Entwicklung der Verfassung der lombardischen Städte bis zur Ankunft Kaiser Friedrichs I. in Italien. Hamburg 1824, S. 198.

genommen. Die oberitalische Plastik hatte sich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch Toskana erobert, und in demselben Augenblick, in welchem diese Kunst gänzlich dahinsank, erhob sich die toskanische Kunst, ebenfalls zuerst in der Plastik, und stellte gleich in den frühesten Werken specifisch Italisches auf. Niccolò Pisano ist noch Lateiner, aber schon sein grosser Sohn Giovanni verkörpert alle Eigenschaften des modern Italienischen. Toskana war berufen, den höchsten künstlerischen Ausdruck des neuen italienischen Volksthums zu entwickeln. Oberitalien bezog während der gothischen Epoche seine Kunst grossentheils aus Toskana, und, einmal ins Hintertreffen gekommen, hat es sich, mit Ausnahme des unter besonderen Verhältnissen stehenden Venedig, auch in der Renaissancezeit mit der zweiten Rolle begnügen müssen. Oberitalien aber hat ein doppeltes hohes Verdienst: Es hat die erste wirklich bedeutende Kunst in Italien gezeitigt, eine Kunst, welche zu den besten Leistungen des romanischen Zeitalters gehört, und ausserdem für das spätere Kunstland Toskana die Vormauer gegen die fremden Eroberer gebildet und dieser Landschaft ermöglicht ihre Kräfte zur Heranbildung der höchsten modernen Kultur aufzusparen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.

In der Grösse und Ausstattung dieses Prospektes erschien bei mir:

OBERITALISCHE PLASTIK

im frühen und hohen Mittelalter

von

Max Gg. Zimmermann.

gr. 4°. VIII und 208 Seiten.

Mit 66 Text- und Vollbildern, in Zink oder Kupfer geätzt von Meisenbach Riffarth & Co. in Berlin.

Preis steif geheftet: 30 Mark.



Kapitell von einem Pfeiler des Atriums von Sant' Ambrogio zu Mailand.

Die Umwandelung der antik-römischen Welt in die mittelalterliche hat sich in Italien nicht ohne mitbestimmenden Einfluss der fremden Völker vollzogen, welche dort für kürzere oder längere Zeit festen Fuss fassten, vor allem der Germanen. Durch das ganze Buch zieht sich der Nachweis, dass in Oberitalien das germanische Element in der Bevölkerung von hoher Bedeutung für die Kunst gewesen ist.

Schon in seinem Vortrag auf dem kunsthistorischen Kongress zu Köln im Jahre 1894 hat der Verfasser ausführlich darauf hingewiesen, dass das erste germanische Volk, welches in dieser Beziehung bestimmend auftrat, die Langobarden waren. Merkwürdiger Weise ist diese Frage von mehreren italienischen Forschern zu einer nationalen gemacht worden, indem sie das bescheidene Verdienst, eine eigenartige Ornamentik ausgebildet zu haben, nicht den fremden Eroberern zuerkennen wollen, während die deutsche Wissenschaft sich den Ausführungen Zimmermanns angeschlossen hat. Von hohem Interesse ist es, dass der Verfasser — schon über die Grenzen seines früheren Vortrags hinaus — einen allmähligen Uebergang aus dem langobardischen in den romanischen Stil feststellen und verfolgen kann.



Silberner und goldener Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Vorderseite. Linkes Feld.

Probebild aus: M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik. Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.

Die erste Entwickelung der romanischen Plastik fällt mit den Anfängen der bürgerlichen Freiheit in den oberitalischen Städten zusammen. Diese eilten der übrigen Welt weit voraus und waren schon im Beginn des zweiten Jahrtausends die Geburtsstätte des modernen demokratischen Geistes, welcher die Feudalherrschaft stürzen und schliesslich der mittelalterlichen Welt ein Ende bereiten sollte. In demselben Verhältnis ist auch die oberitalische Kunst der Kunst des übrigen Italiens zeitlich weit voran gegangen, so dass Oberitalien schon ein und ein viertel Jahrhundert vor Niccolò Pisano seine erste Blüte in der Plastik hatte, und selbst der zweite und grösste Meister ist noch etwa 75 Jahre älter als jener Pisaner Bildhauer, der den frühesten Ruhm Toskanas ausmacht.

Als hauptsächlichster Vertreter der ersten Periode der romanischen Plastik in Oberitalien wird Wilhelm von Modena nachgewiesen, und die Arbeiten dieses Künstlers und seiner Genossen am Dom von Modena werden besprochen. Besonders überraschen wird das Vorkommen der Artussage als Gegenstand einer Reliefdarstellung. An der Hand der figürlichen und dekorativen Plastik gelingt es dem Verfasser, auch die viel umstrittene Frage nach der Bauzeit von San Michele zu Pavia zu lösen. Zum ersten Mal werden die Erzthüren von San Zeno zu Verona einer eingehenden Prüfung unterzogen, und der Verfasser begründet seine schon in seiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters ausgesprochene Behauptung, dass verschiedene Perioden, Hände und Landeszugehörigkeiten daran zu unterscheiden sind. Neu in die Kunstgeschichte eingeführt wird die Kreuzigungsgruppe aus Holz im Dom zu Bologna.

Den Doppelgipfel der oberitalischen Plastik bilden die um ein halbes Jahrhundert im Alter verschiedenen Künstler Nikolaus und Benedetto Antelami, ersterer hauptsächlich nach der formalen, letzterer nach der inhaltlichen Seite begabt. Nikolaus war bisher so gut wie unbekannt; zum ersten Mal stellt der Verfasser seine Werke zusammen, prächtige Portalbauten, welche besonders für Architekten wichtig sind. Die Kunst des Benedetto Antelami erblühte nach der Schlacht bei Legnano, welche die Städte völlig befreite. Benedetto ist die erste unter den grossen Künstlerpersönlichkeiten, an denen die italienische Kunstgeschichte so reich ist; als solche dem Pisaner Niccolò weit überlegen und darin eher mit dem grossen Giovanni Pisano zu vergleichen. In seinen Werken spielt auch die so vollendete französische Plastik des 12. Jahrhunderts nach Italien hinein.

Der Untergang der republikanischen Freiheit und die Entstehung der Tyrannis in den oberitalischen Städten liess die Kunst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu plötzlichem Fall kommen. Dennoch entstanden im Anfang dieser Periode einzelne hochbedeutende Werke wie das Tympanon über dem Hauptportal des Domes zu Monza, die silber-vergoldete Henne mit den sieben Küchlein im Schatz derselben Kirche, das Ciborium und der silberne und goldene Hochaltar in Sant' Ambrogio zu Mailand. Die Ausführungen des Verfassers über diese Werke sind besonders wichtig, weil sie bisher alle falsch, bis in die Zeiten der langobardischen Königin Theudelinde und in das 9. Jahrhundert zurück, datirt wurden.

Zum Schluss werden die Setzlinge der oberitalischen Plastik nach Mittelitalien verfolgt. Namentlich die Toskaner erkannten vor Niccolò Pisano die höhere Bedeutung jener Kunst so sehr an, dass sie ihr, trotzdem sie damals schon ganz ausgelebt war, im eigenen Lande für ein halbes Jahrhundert den Platz räumten.

Es ist merkwürdig, dass die Denkmäler einer so reichen Kunst bisher noch niemals wissenschaftlich genügend bearbeitet worden waren, und dass der Verfasser hier ein noch fast ganz unbebautes Feld vor sich fand. Der Ruhm der Pisaner Bildhauer hatte jenen ihrer früheren oberitalischen Genossen gänzlich verdunkelt. Das kam wohl hauptsächlich daher, dass sich an Niccolò und Giovanni von Pisa die weitere Entwickelung knüpft, während Oberitalien in der gothischen Epoche in die zweite Reihe zurückgedrängt wird. Das vorliegende Buch aber zeigt, dass die Geschichte der

oberitalischen Plastik im romanischen Zeitalter eins der wichtigsten Kapitel in der gesammten Kunstgeschichte Italiens ist, und dass diese Kunst auch kulturgeschichtlich hohe Bedeutung hat.

Das Werk ist im Format dieses Prospektes mit den gleichen Lettern wie vorstehende Inhaltsangabe auf demselben Papier sorgfältig gedruckt. 66 Abbildungen nach Originalphotographien, darunter viele in der Grösse einer ganzen Seite, sind dem Text beigegeben; über die Hälfte davon sind Neuaufnahmen bisher unpublicirter Werke. Die Art der Illustrationen wird durch die beiden Probebilder des Prospektes veranschaulicht.

LEIPZIG, 1897/98.

A. G. Liebeskind.

BESTELLZETTEL.

Die / Herrn .. Buchhandlung

in .. ersuche ich,

mir baldigst zu liefern

Anzahl	
	Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. (Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.) Preis Mk. 30.

Ort und Datum:

Name (gefl. recht deutlich zu schreiben):

Wohnung:

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Zimmermann, Max Georg,

Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter

Leipzig 1897

2 Art. 96
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11786134-9